

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**“THE ARTWORLD”: A NATUREZA TEÓRICA DA ARTE NA REFLEXÃO
FILOSÓFICA DE ARTHUR C. DANTO**

CRISTIANE SILVEIRA

CURITIBA

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

CRISTIANE SILVEIRA

**“THE ARTWORLD”: A NATUREZA TEÓRICA DA ARTE NA REFLEXÃO
FILOSÓFICA DE ARTHUR C. DANTO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Breno Hax Junior

CURITIBA

2010

Ao Marco e ao Lotan

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Breno Hax Junior, pela orientação e pela confiança depositada numa aprendiz.

Ao Prof. Dr. Vinicius Berlendis de Figueiredo, pela leitura cuidadosa, pelas observações precisas quando de minha qualificação e pela amizade.

Ao Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini e ao Prof. Dr. Paulo Vieira Neto por se disporem gentilmente a compor a banca de defesa. Ao Prof. Paulo agradeço ainda pelas considerações e pelo incentivo, também por ocasião de minha qualificação.

À Prof.^a Dr.^a Giorgia Cecchinato, em especial, pelo lisonjeiro interesse em minha pesquisa, por todo o apoio que me dispensou nos momentos de maior dificuldade e pela amizade.

Aos professores e funcionários do Departamento de Filosofia.

Aos meus pais, Iris e Altamiro, que nunca deixaram de me apoiar, em especial à minha mãe, esteio firme que torna minhas aventuras possíveis.

À Adriane, minha irmã, por suportar a sobrecarga de minhas faltas em nossa pequena república.

Ao Lotan, meu filho, pela doçura e compreensão, sobretudo, ao longo desta jornada, e por me fazer querer ser sempre melhor pelo simples fato de sua existência.

Ao Marco, por acreditar em mim mais do que eu mesma, por me trazer sempre à razão, por tanto insistir, por ser quem é.

Aos amigos, por tornarem tudo mais leve.

Por fim, devo fazer um agradecimento especial ao Prof. Arthur C. Danto, cuja filosofia é objeto de minha pesquisa e com quem mantive contato no curso de sua elaboração. Sua generosidade e afabilidade são atributos ímpares.

RESUMO

O presente trabalho visa compreender como o filósofo Arthur C. Danto responde à pergunta com a qual inicia sua investigação filosófica acerca da arte, a saber, “o que faz de um objeto comum uma obra de arte?”. Para tanto, recorrerei a dois artigos fundamentais: “The Artworld”, de 1964, em que Danto introduz o conceito de “mundo da arte” como resposta à pergunta inicial e “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”, de 1992, em que o autor oferece uma nova visada de seu conceito original. Com vistas a esclarecer o conceito de “mundo da arte” e avaliar em que medida ele cumpre o objetivo proposto irei realizar três passos: a caracterização adequada dos termos do problema envolvido na investigação de Danto a partir do ambiente da arte nova-iorquino entre as décadas de 1950 e 1960; a apresentação da primeira resposta de Danto como oferecida em “The Artworld”, em 1964; e, por fim, a verificação da persistência do conceito de “mundo da arte” no corpo da filosofia da arte de Danto a partir do artigo “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”, de 1992.

Palavras-chave: Filosofia da arte. Arthur Danto. Mundo da arte. Pop Art.

ABSTRACT

The present work aims at understanding how the philosopher Arthur C. Danto answers the question with which he starts his philosophical investigation on art, namely, “what turns a common object into a work of art?”. In order to do so, I will resort to two fundamental articles: the 1964 “The Artworld”, where Danto introduces the concept of “artworld” as the answer to the former question, and the 1992 “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”, where the author offers a revision of his original concept. In order to clarify the concept of “artworld” and to evaluate to what extent it meets the objective which was set I will accomplish three steps: the proper characterization of the terms implied in Danto’s investigation out of the field of art in New York between the 1950s and 1960s; the presentation of the first answer Danto offered in “The Artworld”, in 1964; and, finally, the verification of the perdurance of the concept of “artworld” in the corpus of Danto’s philosophy of art from the 1992 article “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”.

Key words: Philosophy of art. Arthur Danto. Artworld. Pop Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – “Jackson Pollock: is he the greatest living painter in the United States?”. <i>Life</i> , v.27, nº 6, (August 8) 1949.....	167
FIGURA 02 – Jasper Johns, <i>Target with four faces</i> , 1955.....	168
FIGURA 03 – Jasper Johns, <i>Flag</i> , 1954-55	168
FIGURA 04 – Robert Rauschenberg, <i>Odalisk</i> , 1955-58	169
FIGURA 05 – Robert Rauschenberg, <i>Monogram</i> , 1955-59	169
FIGURA 06 – Robert Rauschenberg, <i>Bed</i> , 1955	170
FIGURA 07 – Andy Warhol, <i>32 Campbell's Soup Cans</i> , 1962	171
FIGURA 08 – Andy Warhol, <i>Green Coca-Cola Bottles</i> , 1962	171
FIGURA 09 – Claes Oldenburg, <i>The Store</i> , 1962	172
FIGURA 10 – Claes Oldenburg, <i>Floor cake</i> , 1962	172
FIGURA 11 – Roy Lichtenstein, <i>The Kiss</i> , 1962	173
FIGURA 12 – Roy Lichtenstein, <i>Takka Takka</i> , 1962	173
FIGURA 13 – “Is he the worst artist in the U.S.?”, <i>Life</i> , (January 31) 1964 ...	174
FIGURA 14 – Andy Warhol, <i>Brillo Box</i> , Stable Gallery, 1964	175
FIGURA 15 – Claes Oldenburg, <i>Bedroom Ensemble</i> , 1963	176

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O CONTEXTO ARTÍSTICO DE “THE ARTWORLD”: O PROBLEMA DAS OBRAS DE ARTE INDISTINTAS DE OBJETOS COMUNS	15
1.1 ALTO MODERNISMO AMERICANO: O ESTABELECIMENTO DA ESCOLA DE NOVA YORK.....	18
1.2 ANTECEDENTES DA ERA POP: A NOVA VANGUARDA AMERICANA .	23
1.3 ARTE POP: A OBLITERAÇÃO DA LACUNA ENTRE ARTE E VIDA?	29
2 “THE ARTWORLD”: A TESE DO “MUNDO DA ARTE”	44
2.1 O CONTEXTO FILOSÓFICO DE “THE ARTWORLD”	44
2.2 O MODELO TEÓRICO DE “THE ARTWORLD”	49
2.3 “THE ARTWORLD”: A NATUREZA TEÓRICA DA ARTE	55
2.3.1 O abandono do juízo estético na constituição da obra de arte na filosofia de Danto	59
2.3.2 As teorias artísticas constitutivas do “mundo da arte”	67
2.3.2.1 Teoria da Arte como Realidade	73
2.4 O PRINCÍPIO DAS “CONTRAPARTES INDISCERNÍVEIS” E A TESE DA INDISCERNIBILIDADE	75
2.5 O PROBLEMA DO SUBSTRATO: AS RELAÇÕES ENTRE O OBJETO MATERIAL E A OBRA DE ARTE	79
2.6 O “É” DA IDENTIFICAÇÃO ARTÍSTICA	81
2.7 “MUNDO DA ARTE” COMO UMA “MATRIZ DE ESTILOS”	87
3 “THE ART WORLD REVISITED”: UMA NOVA VISADA SOBRE O “MUNDO DA ARTE”	93
3.1 A TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE	95

3.2 O “MUNDO DA ARTE” INSTITUCIONAL vs. O “MUNDO DA ARTE” DE DANTO	99
3.3 ARTE E COGNIÇÃO	102
3.3.1 “Mundo da arte” como “discurso de razões”	105
3.3.2 O caráter necessário do “mundo da arte”	109
3.3.3 “Mundo da arte”: objetividade e dissenso	111
3.3.4 A interpretação constitutiva das obras de arte	114
3.4 ESSENCIALISMO E HISTORICISMO NA FILOSOFIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO	120
4 CONCLUSÃO	127
REFERÊNCIAS	131
APÊNDICES	135
ANEXO	191

INTRODUÇÃO

Meu objetivo primário nesta pesquisa é (i) investigar como o filósofo Arthur C. Danto responde à pergunta com a qual inicia sua obra filosófica acerca da arte em 1964: “O que faz de um objeto uma obra de arte?”. A forma da pergunta nos dá um indício importante: trata-se de uma investigação epistemológica, relacionada com o conhecimento e com a justificação de crenças acerca da arte. Sua réplica, neste sentido, deve explicitar quais são as condições necessárias e suficientes para o conhecimento das obras de arte; quais são as fontes desse conhecimento; e, por fim, qual é sua estrutura e quais são seus limites (STEUP, 2010).¹ De modo consoante, no artigo “The Artworld” Danto introduz o conceito de “mundo da arte” [*artworld*] como condição necessária: o que torna um objeto uma obra de arte, para Danto, é a existência de um “mundo da arte”.

Em vista da resposta apresentada, meus objetivos secundários são (ii) verificar a relevância do conceito de “mundo da arte” para a compreensão do fenômeno da arte; (iii) mostrar a natureza deste conceito; e, de modo contrário a certa posição estabelecida pelo filósofo Noël Carroll,² (iv) mostrar que o conceito de “mundo da arte” se mantém como uma constante na investigação filosófica de Danto ainda que tenha sido ajustado em seu curso de desenvolvimento. Para realizar os objetivos enunciados, portanto, três são os passos exigidos: o primeiro é caracterizar adequadamente os termos do problema envolvido na investigação do autor a partir do ambiente nova-iorquino da arte do século XX; o segundo passo é explicitar a primeira resposta de Danto como oferecida em “The Artworld”, em 1964; e o terceiro, é mostrar como o conceito de “mundo da arte” se mantém no corpo da filosofia da arte de

¹ STEUP, Matthias, “Epistemology”. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Spring 2010 Edition). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/epistemology/>. Acesso em: 08/11/2010.

² Cf. CARROLL, Noël. “Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories”. In: *The British Journal of Aesthetics* Vol. 37, no. 4, October, 1997 pp. 386-91.

Danto a partir do artigo “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”, de 1992.

O capítulo 1 realiza o primeiro passo para o cumprimento dos objetivos propostos: ele encaminha a discussão apresentada nesta pesquisa por explicitar os principais elementos do debate como ocorrido no interior do campo da arte e que levaram Danto a se perguntar pelas razões de um objeto se transformar em uma obra de arte. É fundamental observar que a forma da pergunta introduzida por Danto em 1964, bem como sua urgência, ganham pleno sentido se postas diante de um pano de fundo radical que inclui a suspensão de uma série de premissas fortemente estabelecidas no campo da arte até meados da década de 1960. No momento em que o debate artístico internacional está completamente dominado pela arte modernista americana, surgem obras de arte que desafiam a suposta distinção desta classe de objetos frente aos demais objetos do mundo. Até aquele momento, acreditava-se haver uma clara distinção entre os objetos de uso comum e as obras de arte, mas, entre as décadas de 1950 e 1960, essa fronteira se tornou progressivamente imprecisa – ao menos a julgar meramente pelo aspecto visual. Enfatizo que a apresentação do contexto da arte da nova vanguarda americana das décadas de 1950-1960 não se resume à simples curiosidade histórica, mas trata-se, sobretudo, de caracterizar de modo mais fiel as complexidades e os termos envolvidos nesse debate: o conceito de “mundo da arte” de Danto só pôde ser formulado nos termos do artigo “The Artworld” pela posição histórica que ocupa em relação à produção artística. As transformações ocorridas na arte desse período foram profundas, de modo que salientar os aspectos fundamentais dessa passagem fornece elementos para a compreensão e para a avaliação das teses de Danto.

Neste primeiro capítulo mostrarei, portanto, que (i) os termos do problema levantado por Danto se encontram nos discursos implicados nas práticas artísticas. Será possível observar como o tema da distinção entre arte e realidade; da indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns; e do afastamento dos juízos estéticos nas considerações sobre a arte se apresentam na prática artística e, por conseguinte, como permeiam a filosofia da arte de Danto. Mostrarei também que (ii) no desenvolvimento interno das

práticas artísticas, tomando o período analisado como exemplar, as ocorrências não se caracterizam pela ação descontínua de seus integrantes,³ mas por uma espécie de encadeamento discursivo que permite a aceitação de novos exemplares como obras de arte. Se, como afirma Carroll (2000, p. 10), concordamos que a prática da arte é expansiva e aberta a mudanças, as alterações relevantes devem estar relacionadas com o que as precede ou elas não seriam mudanças e expansões *da prática*. Ou seja, os fenômenos em questão não podem ser completamente *non sequiturs*.

O capítulo 2 realiza o segundo passo: apresentar a primeira resposta de Danto para sua indagação pelas razões que fazem de um objeto uma obra de arte como apresentada no agora célebre artigo “The Artworld”. O referido artigo é de fundamental importância no contexto da obra de Danto e ocasião privilegiada para sua compreensão. “The Artworld” (i) antecipa os argumentos do que seria o cerne da teoria filosófica do autor como apresentado em sua obra mais célebre, *The Transfiguration of the Commonplace*,⁴ por meio da análise dos chamados “pares indiscerníveis”; (ii) serve como lastro histórico para a ontologia da arte ali desenvolvida e (iii) corresponde, como pretendo explicitar, à porção constante de sua teoria filosófica mesmo em escritos com naturezas distintas como *Transfiguration* e *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*,⁵ a obra controversa em que o autor apresenta a ideia do fim da história da arte. Por fim, como um de seus desdobramentos,

³ Um dos eventos mais desfigurados da história da arte recente é o caso de *A Fonte* de Marcel Duchamp. Recorre-se comumente a esta obra como exemplar do suposto caráter arbitrário da arte, no sentido de que a simples apresentação de um artefato por um artista seja suficiente para transformá-lo em arte. É preciso considerar que, em 1917, por ocasião da submissão do agora célebre mictório ao júri de uma exposição de escultura, aberta para qualquer artista que procedesse ao pagamento da taxa de inscrição, a “obra” de Duchamp, sob o pseudônimo Richard Mutt, fora *recusada* (como o artista certamente pretendia), não sendo, portanto, tomada como obra pelo circuito de arte da época. O episódio granjeou moderada repercussão na revista *The Blind Man* (New York, 1917), obtendo, seus *readymades*, reconhecimento apenas entre as décadas de 1950 e 1960, quando a Pop Art já fazia sua incursão no cenário artístico. Cf. DUCHAMP, Marcel, “Apropos of Readymades” [Palestra proferida no Museum of Modern Art, Nova York, 19 de outubro de 1961; publicado em *Art and Artists*, 1, 4, July, 1966]. Disponível em: www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html. Acesso em: 20/02/2010; “The Richard Mutt Case” [originalmente publicado em *The Blind Man* 2, May, 1917]. In: HARRISON; WOOD, 1992, p. 248; e DANTO, Arthur C., “Duchamp e o Fim do Gosto”. *Ars* / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 6, n. 12, pp. (2º Semestre) 2008.

⁴ Daqui em diante referida como *Transfiguration*.

⁵ Daqui em diante referida como *After the End of Art*.

“The Artworld” (iv) suscitou o surgimento da igualmente disputada Teoria Institucional da Arte.

Neste segundo capítulo apresentarei considerações referentes estritamente ao artigo “The Artworld”, publicado em 1964. O primeiro aspecto a ser explorado com vistas a explicitar a natureza do conceito de “mundo da arte” introduzido nesse artigo é mostrar (i) como se inscreve o problema apresentado por Danto no contexto da filosofia anglo-americana daquele período. Em seguida, no intuito de estabelecer a trama de relações que compõe seu pensamento, (ii) identifico a origem de suas ideias nas discussões empreendidas na filosofia da ciência, disciplina a que se dedicava no início de sua carreira. A influência se verifica, sobretudo, no que concerne às noções de conceitos “carregados de teoria” [*theory-laden*] de N.R. Hanson (1958) e das ideias apresentadas em *The Structure of Scientific Revolutions*, de Thomas S. Kuhn (1962). Feitas tais considerações de fundo, passo à análise do cerne da tese de Danto em “The Artworld”, a saber, (iii) a crença de que há uma natureza teórica da arte sem a qual esta inexiste.

Em “The Artworld”, Danto faz pela primeira vez a identificação filosófica explícita de um campo expansivo formado por teorias artísticas e pela história da arte cujo conhecimento se caracteriza como *necessário* para que possamos constituir algo como *arte*. Reconhecer um membro daquela comunidade significa, de acordo com o artigo, estar familiarizado com o contexto mais amplo em que ele surge, i.e., o “mundo da arte”. A operação retira o peso da percepção na recepção da obra de arte, ao afastar a ênfase sobre as propriedades manifestas e descontextualizadas, em favor de seu caráter cognitivo, ao ressaltar os aspectos não-manifestos e dependentes do contexto histórico-social como decisivos para a aceitação de determinados objetos como obras e arte. Nesse movimento, junto com as propriedades intrínsecas que podem ser percebidas, as chamadas “propriedades perceptuais”, Danto parece descartar também a participação das “propriedades estéticas” como determinantes para o reconhecimento das obras de arte. Assim, ainda que o autor não faça referência a esta sorte de propriedades neste artigo, incluo uma seção que contemple (iv) o afastamento das considerações sobre estética de sua investigação filosófica desde “The Artworld”. A hipótese aqui desenvolvida

é que esse componente antiestético tem dupla origem: em primeiro lugar, a compreensão restrita da noção de juízo estético por parte de Danto e, em segundo, a crença que as premissas assumidas sobretudo pelo artista Marcel Duchamp foram efetivamente realizadas e que caberia, portanto, ao teórico, apenas explicitá-las.

Em seguida, ainda no capítulo 2, passo ao exame dos termos envolvidos: mostrarei (v) o que são as teorias artísticas que tornam a arte possível e, em seguida, (vi) como o paradigma que o autor identifica como “Teoria da Realidade”, em vigência na década de 1950, é desafiado pela nova arte. Decorre dessa argumentação o princípio que norteia sua investigação, denominado, em razão de sua aplicação nos escritos posteriores, (vii) princípio das “contrapartes indiscerníveis”. A partir deste princípio é possível afirmar que, para Danto, quaisquer que sejam as razões para que um objeto se constitua como uma obra de arte, estas devem se referir, necessariamente, às propriedades extrínsecas desses objetos e não às intrínsecas, já que estas últimas podem ser partilhadas por outros objetos que não sejam obras de arte. Desta premissa, passo ao consequente (viii) problema do substrato, i.e., das relações entre o objeto material e a obra de arte e como a intervenção daquilo que denomina (ix) o “é da identificação artística”, por sua natureza interpretativa, parece constituir mais uma condição necessária para toda e qualquer obra de arte. Por fim, encerro a apresentação da noção de “mundo da arte” de Danto com (x) a representação esquemática que articula visualmente os elementos que compõem a sua primeira teoria filosófica da arte, denominada “matriz de estilos” [*style matrix*].

O capítulo 3 realiza o terceiro passo exigido para esta investigação: mostrar como o conceito de “mundo da arte” se mantém no corpo da filosofia da arte de Danto. Assim, no terceiro capítulo, apresento a noção revisada do “mundo da arte” como apresentada no artigo “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”, publicado em 1992. A revisão de Danto ocorre à luz das objeções oferecidas pelo próprio autor à Teoria Institucional da Arte, desenvolvida pelo filósofo George Dickie, a partir de 1969. Se, em 1964, em contraposição às correntes neo-wittgensteinianas das décadas de 1950 e 1960, podemos inferir que Danto apresentou ao menos um conjunto de condições

necessárias para a existência de arte, como mostrarei no segundo capítulo, foi o filósofo George Dickie, efetivamente, quem apresentou uma definição de arte a partir das ideias contidas em “The Artworld”. No que concerne ao escopo desta dissertação, entretanto, não é a Teoria Institucional que está em foco, mas os ajustes feitos por Danto à sua tese clássica do “mundo da arte” em razão de seu desacordo com a teoria de Dickie. Este confronto é que irá proporcionar essa nova visada em seu conceito de “mundo da arte” e que nos permitirá avaliar, inclusive, se e quais são suas condições de manutenção na filosofia madura de Danto.

Neste terceiro capítulo, mostrarei, portanto, (i) a diferença entre os conceitos de “mundo da arte” apresentados por Danto e Dickie; (ii) a ênfase dada por Danto ao caráter cognitivista de seu conceito de “mundo da arte” com vistas a afastar as práticas envolvidas em sua tese dos simples decretos arbitrários proferidos por representantes da estrutura institucionalizada da arte; e, por fim, para evitar mal-entendidos com relação à porção mais conhecida da obra do filósofo, mostrarei (iii) como essencialismo e historicismo convivem na filosofia da arte de Danto.

De modo a complementar esse estudo, apresento três textos na qualidade de apêndices: o primeiro, intitulado “Arte e Realidade”, em que apresento o núcleo teórico do chamado “formalismo” que será abordado por Danto, em “The Artworld”; o segundo, minha tradução do artigo “The Artworld”, e o terceiro, minha tradução de “The Art World Revisited: Comedies of Similarity”.⁶ Os textos originais de Danto não dispõem de notas explicativas, constituindo-se, portanto, as notas apresentadas como “notas da tradutora”, razão pela qual se dispensou o uso da notação [N.T.]. Todas as demais traduções providas nesta dissertação a partir dos textos originais em língua inglesa foram por mim elaboradas, salvo indicação em contrário, dispensando-se, portanto, o uso do termo “minha tradução” após cada uma das passagens vertidas para a língua portuguesa. Incluo também um anexo com as ilustrações das principais obras aqui referidas.

⁶ Uma tradução do artigo “The Artworld” foi realizada pelo Prof. Dr. Rodrigo Duarte, ao passo que “The Art World Revisited” permanece inédito em língua portuguesa. Cf. DANTO, Arthur. “O mundo da arte”. Tradução de: DUARTE, Rodrigo. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, pp. 13-25, jul. 2006.

1 O CONTEXTO ARTÍSTICO DE “THE ARTWORLD”: O PROBLEMA DAS OBRAS DE ARTE INDISTINTAS DE OBJETOS COMUNS

“O passado”, afirma Arthur C. Danto (2005, p. 20) no prefácio à edição brasileira de *The Transfiguration of the Commonplace*, “é outro mundo e hoje em dia alguns detalhes que lhe davam vida há vinte anos talvez sejam como os arranhões do disco de Sartre – é preciso ouvir a filosofia através deles”. O comentário do autor diz respeito a outra anotação que afirma que seus textos, por vezes, contêm tantas referências e detalhes sobre a cultura da época em que foram escritos e do ambiente de arte em que se fundaram que reclamam com certa frequência a necessidade de se incluir notas explicativas para que sejam completamente entendidos pelos leitores de hoje.¹ Em sua apreciação do referido livro, o filósofo e teórico da pintura Richard Wollheim também assinala que a filosofia da arte de Danto não poderia ser mais claramente enraizada.

It derives from a place and a time. Watered by the mainstream of European art as this flowed through Renaissance and sixteenth-century Italy and nineteenth-century France, Danto's philosophy of art grows out of the soil of mid-twentieth-century New York painting and sculpture. And a physical metaphor of this sort is highly appropriate. No one can read Danto's text without recapturing the smells, and the sights, and the tireless, circumambient excitement, of the Village, and the uptown galleries, and the grimy restless streets of Soho.² (WOLLHEIM, 1993, p.36)

Entretanto, mais do que trazer no corpo de seus escritos referências sobre a cultura de uma época, a obra de Danto se caracteriza pelo genuíno enfrentamento do teórico com um problema absolutamente original, surgido do

¹ O comentário foi feito pelo filósofo e crítico David Carrier (cf. DANTO, 2005, p. 20).

² “Ela deriva de um lugar e tempo. Banhada pelo *mainstream* da arte europeia enquanto esta seguia seu curso através da Renascença e da Itália seiscentista e da França do século XIX, a filosofia da arte de Danto brota do solo da pintura e da escultura de Nova York de meados do século XX. E uma metáfora física desse tipo é muito apropriada. Ninguém pode ler o texto de Danto sem rememorar os cheiros, os lugares, a incansável excitação circundante, do Village, das galerias do subúrbio e das ruas agitadas e sujas do Soho.” (WOLLHEIM, 1993, p. 36).

interior do campo da arte e com o qual o público, a crítica e os artistas travavam embate. Enquanto os artistas pareciam se ocupar da obliteração da lacuna entre arte e vida, ou arte e realidade, supostamente tão demarcada até meados da década de 1950, Danto, de modo inverso e a partir dos mesmos exemplares, pretende restabelecer tal distinção. Em 1964, no calor da discussão sobre a arte produzida naquele momento, o autor indagava o que fazia com que um objeto que aparentemente havia cruzado esta fronteira, destituído de qualquer distinção aparente frente aos demais objetos do mundo fosse considerado uma obra de arte. Esta foi, precisamente, a pergunta feita por Danto: o que faz de um objeto comum uma obra de arte?

É preciso notar que a forma da pergunta e sua urgência ganham pleno sentido se postas diante de um pano de fundo radical que inclui dois momentos distintos: (i) a mudança do centro irradiador da arte da cidade de Paris para a América, mais precisamente, para a cidade de Nova York, no período entreguerras, e (ii) a substituição das premissas que sustentavam essa produção do chamado “alto modernismo” para o advento das correntes de uma nova vanguarda como a Pop Art e o Minimalismo. É neste contexto, em que o debate artístico internacional se encontrava completamente dominado pela arte modernista americana, que uma aparente cisão ocorre: é dali, do interior do modernismo que de fato surge aquela indagação. As obras de arte produzidas a partir de meados de 1950, responsáveis por uma real transformação no panorama da arte, foram capazes de colocar em suspensão os paradigmas aceitos naquele momento: ao mesmo tempo em que eram incapazes de explicá-las, esses mesmos paradigmas não impediam que elas se tornassem obras de arte.

Wollheim, que não compartilhava da simpatia de Danto pela arte de seu tempo, faz ainda uma ressalva que merece consideração.

It is a great and enviable achievement to have imported so much *actualité* into Anglo-Saxon philosophical prose. At the same time, a hostage is given to fortune, for quite how far the general tendency of the argument will carry the reader along with it can never be completely divorced from how sympathetic the reader already finds

himself to the art that substantiates the aesthetic.³ (WOLLHEIM, 1993, pp. 36-37).

Ao contrário do que insinua Wollheim, entretanto, creio que a arte que substancia essa estética independe da avaliação que se faça dela. É o fato concreto de sua existência como arte, a despeito do valor qualitativo que lhe possa ser atribuído, que faz a pergunta premente. Ademais, é nos termos da aparição do problema no campo da arte naquele momento específico que Danto constrói a tese do “mundo da arte”. Aquilo que soa alheio ou arbitrário no campo da filosofia em meados do século XX – a oposição entre arte e realidade; a existência de obras de arte manifestamente indistintas de objetos comuns; o afastamento dos juízos estéticos nas considerações sobre arte; e mesmo o recurso a determinadas teorias artísticas presentes na discussão proposta por Danto – será, portanto, mais propriamente caracterizado nesta seção que introduz o objeto de discussão conceitual.

Neste primeiro capítulo mostrarei, portanto, os principais elementos do debate como ocorrido no interior do campo da arte, no intuito de (i) melhor caracterizar o problema que se tornaria central para a arte a partir do século XX e de (ii) iluminar a interpretação do pensamento de Danto em seu enfrentamento da questão. É preciso assinalar que não há aqui nenhuma pretensão em apresentar um estudo detalhado do contexto artístico entre as décadas de 1940 e 1960, por reconhecer a extensão e complexidade desta tarefa e por entender que tal empresa não traria elementos que justificassem esses esforços, mas de antecipar o caráter da discussão que se encontra em jogo em “The Artworld”. Farei, deste modo, na seção 1.1, uma breve caracterização do período imediatamente anterior à Pop Art, insinuando apenas o movimento esboçado pela incursão da América no debate modernista. Enfatizo, sobretudo, as noções que permeavam o debate artístico da chamada “Escola de Nova York” e que seriam postas à prova por aquela que seria a nova vanguarda da arte internacional. Essa passagem, muito mais

³ “É uma grande e invejável conquista ter trazido tanta *actualitéé* para a prosa filosófica Anglo-Saxônica. Ao mesmo tempo, é bastante arriscado, porque a distância até onde a direção geral do argumento pode carregar o leitor nunca pode ser completamente dissociada de quão inclinado o leitor já se encontra em relação à arte que substancia a estética.” (Ibid., pp. 36-37).

do que um simples deslocamento geográfico, corresponde ao ponto de origem do qual decorrem as profundas transformações da arte como hoje a conhecemos.

1.1 ALTO MODERNISMO AMERICANO: O ESTABELECIMENTO DA “ESCOLA DE NOVA YORK”

O período compreendido entre os anos 1935 e 1948 – marcado pelo deslocamento de centro clássico do modernismo europeu, da cidade de Paris, para Nova York – corresponde ao momento de consolidação do ideário do alto modernismo⁴ e da constituição da “Escola de Nova York”⁵ (GUILBAUT, 1985). Grosso modo, finda a Segunda Guerra Mundial, Nova York ocupa a posição dianteira no cenário da arte Ocidental. Em 1949, ano da segunda exposição individual de Jackson Pollock na Betty Parsons Gallery, em Nova York, a revista *Life*, numa espécie de coroamento daquela situação ímpar para a arte americana, publica um artigo em que indaga se aquele seria o maior pintor vivo nos Estados Unidos (FIGURA 1).⁶ Em meados da década de 1950, enquanto uma exposição das pinturas conhecidas como *all-over* de Pollock⁷ sinalizava o

⁴ Para um estudo detalhado do contexto de transferência do modernismo para a Europa, cf. GUILBAUT: “New York, 1935-1941: The De-Marxization of the Intelligentsia”, “The Second World War and the Attempt to Establish an Independent American Art”, “The Creation of an American Avant-Garde, 1945-1947” e “Success: How New York Stole the Notion of Modernism from the Parisians”, in GUILBAUT, Serge. *How New York stole the ideas of modern art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983; e GUILBAUT, S., “The New Adventures of the Avant-Garde in America. Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the ‘Vital Center’”, in: FRASCINA, Francis (Ed.). *Pollock and After: the critical debate*. Londres: Routledge, 2000, pp.197-210,

⁵ O termo “New York School” foi empregado nesse trabalho por caracterizar de maneira mais abrangente esse período do modernismo americano. O termo “Expressionismo Abstrato” foi empregado por Robert Coates (*New Yorker*, 1946), “Action Painting” por Harold Rosenberg (*Art News*) e “Pintura de tipo americano” por Clement Greenberg (cf. GREENBERG, 1997, pp.75-94).

⁶ Cf. “Jackson Pollock: is he the greatest living painter in the United States?”, in: *Life*, v. 27, nº6, pp. 42-45, (August 8) 1949.

⁷ A exposição *15 Years of Jackson Pollock* foi organizada como uma retrospectiva de sua obra,

ponto máximo no desenvolvimento daquela forma de arte moderna, toda a chamada “primeira geração” de pintores americanos já havia também estabelecido as formas canônicas de suas obras. A primeira representação substancial dessa produção foi apresentada num levantamento sobre a Arte Moderna nos Estados Unidos que percorreu vários países da Europa, entre os anos de 1955-56,⁸ seguida ainda por uma segunda mostra que se concentrava na pintura que, naquele momento, já havia se estabelecido como a “Escola de Nova York”.⁹ Por volta de 1956, portanto, (HARRISON; WOOD, 1992, p. 683) o predomínio americano sobre a cultura internacional da arte moderna estava tão firmemente estabelecido quanto o fora o predomínio francês na passagem do século XIX para o XX.

A posição dominante, que na década de 1950 estava explicitamente identificada como “formalista”, não tratava a experiência da modernidade como qualificação essencial, mas como uma condição limitadora. Para o crítico na tradição modernista, *grosso modo*, a correta avaliação da obra de arte não reside na análise da acuidade com que esta representa a experiência da vida moderna, mas no modo com que, sob as condições contingentes do moderno, alcança um nível de qualidade para o qual a arte precedente fornece o único padrão aceitável.¹⁰ Através do enfrentamento das demandas de um meio

na Sidney Janis Gallery, em Nova York, de 28 de novembro a 31 de dezembro de 1955.

⁸ *Modern Art in the United States: Selections from the Museum of Modern Art*, New York, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, 1955. Circulação internacional entre março de 1955 e agosto de 1956.

⁹ *The New American Painting: as shown in eight European countries*, 1958-1959, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, 1958. Circulação internacional entre abril de 1958 e março de 1959. A exposição já havia viajado para Basel, Milão, Madri, Berlim, Amsterdã, Bruxelas, Paris e Londres antes de sua abertura no Museu de Arte Moderna. Oitenta e uma pinturas de dezessete artistas foram exibidas: Mark Rothko, William Baziotes, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin e Jack Tworkov. Cf. James E.B. Breslin, 1993, p. 629, n. 42.

¹⁰ A teoria desenvolvida pelo crítico Clement Greenberg, entre 1939 e 1948, denominada “formalista”, começa, claramente, para definir uma posição dentro da nova ordem estética e social que tomava forma durante e depois da Segunda Guerra, no artigo “Avant Garde and Kitsch”, in: HARRISON, C; WOOD, P., op. cit., pp. 529-541, para, apenas mais tarde, se solidificar num dogma, como definitivamente exposta no artigo “Modernist Painting”, in: *ibid.*, pp.754-760 [ed. bras.: “Pintura modernista”; in: FERREIRA, Glória; COTRIM Cecília (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Ed.), 2001, pp.101-110]; originalmente publicado em *Fórum Lectures* (Voice of America), Washington, DC, 1960.

específico, e da aceitação de seus padrões de realização, o artista lidaria com as condições históricas e sociais em que se insere de modo adequado. A partir dessa proposição, pode-se inferir que o verdadeiro potencial crítico da arte não residia no prospecto de sua relevância no que concerne à experiência humana como um todo, mas na possibilidade de sua autonomia (HARRISON; WOOD, 1992, pp. 685-686). “Esta é a gênese do ‘abstrato’”, afirmava Clement Greenberg, o mais influente crítico do período, no artigo “Avant-Garde and Kitsch”, publicado em 1939:

Ao desviar sua atenção do tema da experiência comum, o poeta ou artista a dirige para os meios de sua própria prática. O não-figurativo ou “abstrato”, se deve ter validade estética, não pode ser arbitrário e acidental, mas deve derivar da obediência a alguma injunção ou princípio de valor. Essa injunção, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum, extrovertida, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas pelos quais a arte e a literatura já haviam imitado a experiência. Estes meios tornam-se, eles próprios, o tema da arte e da literatura. (GREENBERG, 2001, pp. 29-30).

Em seguida, Greenberg explicita sua posição:

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi e mesmo Klee, Matisse e Cézanne retiram sua inspiração principal do meio em que trabalham. O que anima sua arte parece residir sobretudo em sua preocupação exclusiva com a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas, cores, etc., deixando de lado tudo que não esteja necessariamente implicado nesses fatores. (GREENBERG, 2001, p. 30).

Ainda durante a década de 1960, a crítica Modernista se mantinha em defesa da pintura e da escultura abstratas, mais especificamente, da forma de pintura descrita por Greenberg como “abstração pós-pictórica”,¹¹ e a forma de escultura realizada por Anthony Caro e seus seguidores.¹² Greenberg e, posteriormente, Michael Fried argumentavam que a qualidade que

¹¹ Cf. GREENBERG, Clement, “After Abstract Expressionism”, in: *ibid.*, pp. 766-769, originalmente publicado em *Art International*, VI, nº8, Lugano, outubro de 1962, pp. 24-32; “Post-Painterly Abstraction”, Los Angeles County Museum of Art, abr-jun de 1964 [ed. bras. “Abstração pós-pictórica”, in: FERREIRA, Glória; COTRIM Cecília, op. cit., pp.111-116]

¹² Cf. TUCKER, William; SCOTT, Tim. “Reflections on Sculpture”, in: HARRISON, C.; WOOD, P., op. cit., pp.784-786.

encontravam naquela produção era consequência de sua submissão às demandas inevitáveis do meio.¹³ Em seu mais célebre artigo, “Modernist Painting”, publicado em 1960, Greenberg (2001, p. 101) afirmava que a essência do modernismo residia no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não para subvertê-la, mas no sentido de entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência:

Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical. (GREENBERG, 2001, p. 102).

Para Greenberg, a chave desse processo de autocrítica para a pintura, a grande arte por excelência, seria a planaridade, por ser esta a única condição fundamental não partilhada com nenhuma outra linguagem artística.

Os grandes mestres haviam percebido que era necessário preservar a chamada integridade do plano pictórico: isto é, afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição que isso envolvia era essencial para o sucesso de sua arte, como de fato é para o sucesso de toda arte pictórica. Os modernistas não evitaram nem resolveram essa contradição, mas inverteram seus termos. Somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém. Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, *vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura*. Esta é, evidentemente, a melhor maneira de ver qualquer tipo de pintura, dos grandes mestres ou dos modernistas, mas o modernismo a impõe como a *maneira única e necessária*, e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica. (GREENBERG, 2001, p. 103, grifo meu).

O argumento apresentado conectava a arte considerada como satisfatória do presente à autêntica arte do passado por meio da análise lógica de seu desenvolvimento, ainda que tal movimento interno se tornasse

¹³ Cf. FRIED, Michael, “Three American Painters”, in: *ibid.*, pp.769-775.

disponível a *posteriori*.¹⁴ Desse modo, um juízo supostamente desinteressado, como o seria apropriado, poderia ser justificado em termos de uma tendência histórica pretensamente inexorável e a autoridade do gosto modernista assegurada, portanto, com referência a um cânone (HARRISON; WOOD, 1992, p. 686).

Por um período que se estendeu até meados da década de 1960, parecia haver uma convergência considerável entre o ponto de vista histórico de uma forma desenvolvida da crítica modernista e os interesses práticos de um corpo de obras abstratas produzidas sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra. Essa convergência envolvia uma série de determinações em comum cuja observação será fundamental para a compreensão do problema que está prestes a eclodir. Dentre essas determinações, é possível destacar (HARRISON; WOOD, 1992, p. 686): (i) a prioridade das qualidades sensíveis sobre qualquer possível relevância social ou política, no que concerne à função da arte; (ii) a crença na autonomia do campo estético; (iii) a manutenção da pintura e da escultura como elementos centrais do conceito de arte; e finalmente, (iv) a defesa da produção de uma arte distintivamente “elevada”.

Embora a configuração aqui apenas esboçada seja de fato muito mais complexa, é possível identificar a adoção por parte do modernismo em solo americano de um conceito originado no modernismo europeu na virada do século XIX para o século XX que ficou conhecido como “forma significativa” (PERL, 2005, p. 131). Esse conceito se manteve de maneira vigorosa no campo da arte, tendo inclusive resistido à transferência da Europa para a América, estendendo-se até o início da década de 1960. Essa fonte teórica do modernismo foi também identificada no debate acadêmico filosófico sobre a arte na década de 1950¹⁵ e terá fundamental importância para a construção das teses de Danto em “The Artworld”. Será este, precisamente, o núcleo discursivo abordado pelo filósofo em 1964, por meio daquilo que denomina

¹⁴ “O que o modernismo mostrou”, afirma Greenberg (2001, p. 108), “foi que, embora o passado tivesse valorizado esses mestres [Leonardo, Rafael, Ticiano, Rubens, Rembrandt ou Watteau] com justiça, frequentemente alegava razões erradas ou irrelevantes para tal”.

¹⁵ Cf. Cap. 2, seção 2.1.

“Teoria da Realidade”.¹⁶ Assim, por entender a importância desta noção para o presente estudo e para, ao mesmo tempo, resguardar a coesão do texto, apresento ao leitor, em apêndice a essa dissertação, uma abordagem da fonte teórica original do modernismo que trata da “Arte como Realidade”.¹⁷ Feitas tais considerações, retomo a problemática do contexto da arte na década de 1950, já no momento de passagem da forma de arte dominante para a instauração de uma possível nova vanguarda no final daquela década.

Diante de um período de estabilidade no que concerne às premissas da arte, ou da crença inequívoca do que a arte seja, o debate predominante no modernismo, ainda que farto e acirrado, se restringia aos critérios avaliativos da arte. “Isto é arte?”, a pergunta que se tornaria a força motriz a partir da década de 1960, não fazia parte do repertório da crítica modernista. A questão que se instaura, certamente, é: como passamos de um momento ao outro? Qual é a distância entre um ícone do Expressionismo Abstrato, como Pollock, e um ícone da Pop Art, como Warhol? Considero a compreensão dessa passagem fundamental para evitar o falseamento dos fatos ocorridos no campo da arte e que resultariam em falsas premissas para a investigação filosófica. Assim, na seção 2.2, apresentarei o elo que constrói a passagem entre os dois momentos referidos.

1.2 ANTECEDENTES DA ERA POP: O SURGIMENTO DA NOVA VANGUARDA AMERICANA

Ainda nos primeiros anos da década de 1950, sob o total predomínio da crítica dita “formalista”, inicia-se uma importante transformação nos desdobramentos da arte moderna e de sua teoria. Enquanto a produção dos integrantes da “Escola de Nova York” era de certo modo utilizada para

¹⁶ Cf. Cap. 2, seção 2.3.4.1.

¹⁷ Cf. Apêndice I.

promover a ideia de poder e de originalidade do liberalismo americano (FRASCINA, 2000),¹⁸ os representantes da vanguarda de uma geração posterior começavam a se distanciar destas formas retóricas dominantes. O ponto de origem da arte para esse grupo emergente passa a ser identificado não com a luta individual por expressão diante das circunstâncias, mas, de maneira mais paradoxal e fatalista, com a individualidade como uma circunstância inevitável na qual a expressão é, ela própria, inevitavelmente convencional (HARRISON; WOOD, 1992, pp. 683-684).¹⁹

Como artistas como Jasper Johns e John Cage acabaram por descobrir, (HARRISON; WOOD, 1992, p. 684), conceber uma expressão de vanguarda naquele momento significaria enfrentar o ardil do modernismo em sua forma mais extrema: tudo é possível, “anything goes”, desde que haja uma linguagem em que “tudo” possa ser dito.²⁰ Para a geração de artistas do Expressionismo Abstrato, assim como para seus contemporâneos europeus, a significação inquestionável de certos temas tornou possível o engajamento da pintura e da escultura com um repertório de mitos que, ao fim, servia como garantia da profundidade do conteúdo da arte que produziam. Quando o mito (HARRISON; WOOD, 1992, p. 684), no entanto, passa a ser visto como ideologia, o que previne que os temas da comunicação em massa e da propaganda sejam considerados também mitos em formação e clamem, da mesma maneira, por significação trans-histórica? É preciso lembrar que uma das premissas assumidas pela estética modernista era que distinções significativas poderiam

¹⁸ Cf. KOZLOFF, Max. “American Painting during the Cold War”, originalmente publicado em *Artforum*, vol. 11, nº 9, pp. 43-54, May 1973; COCKCROFT, Eva. “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, originalmente publicado em *Artforum*, vol. 11, nº 10, pp. 39-41, June 1974. In: FRASCINA, F., 2000.

¹⁹ Cf. CAGE, John. “On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work” [originalmente publicado em *Metro*, Milão, maio de 1961] e “Jasper Johns: Interview with David Sylvester” [entrevista radiofônica concedida à BBC, Londres, em 10 de outubro de 1965]. In: HARRISON, C.; WOOD, P. *ibid.*, p.717-26; e SYLVESTER, David. “Johns I”. In: *Sobre Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 253-260.

²⁰ A expressão “anything goes”, recorrente nas críticas publicadas à época e comumente reputada ao músico John Cage, segundo o compositor Peter Gena, nunca foi propriamente dita por Cage, que advogava, entretanto, uma “falta de propósito proposital” [purposeful purposelessness], in: GENA, Peter, “John Cage and the New York School: A Hyperlecture/Conversation”, 1993. Apresentado no simpósio “Days of Silence Symposium”, Museu de Arte Contemporânea de Varsóvia, Polônia, 7 de outubro de 1993; e na School of Music, Columbia University, Nova York, 18 de fevereiro de 1994. Disponível em: <http://www.petergena.com/hyperlecture.html>. Acesso em: 31/03/2010.

ser feitas entre uma arte elevada, dita “séria”, e uma cultura de massa desprovida de valor.²¹ Provocar a instabilidade desse verdadeiro alicerce modernista custaria de fato a manutenção dessa edificação teórica.

A necessidade de alcançar a representação de um novo sentido de modernidade é uma clara preocupação da nova vanguarda, diante da constatação de que esse aspecto, central na origem da tradição moderna, havia sido por ora negligenciado. A apreensão da experiência da modernidade parecia envolver um ataque àquelas noções de arte elevada fundamentadas na suposta centralidade da escultura e da pintura. A presença de Marcel Duchamp em Nova York servia para lembrar que a associação entre vanguarda e ironia tinha precedentes no Dadaísmo (HARRISON; WOOD, 1995, p. 684): na Europa e nos Estados Unidos, esse legado era explorado como uma fonte para as estratégias da mais nova vanguarda.²² Para alguns, a exploração de diferentes meios e o uso de práticas menos especializadas ofereciam uma maneira de fechar a lacuna entre a arte moderna e a vida moderna (HARRISON, WOOD, 1995, p. 684).

Embora a intensa atividade artística ocorresse na cidade de Nova York, era na Black Mountain College, na Carolina do Norte, que se processavam os primeiros sinais das mudanças que estavam por vir.²³ Dois participantes dessa comunidade exerceram papel decisivo na constituição da forma de arte a que tenho me referido como a “nova vanguarda”: o músico John Cage e o artista plástico Robert Rauschenberg.²⁴

²¹ Cf. Clement Greenberg, “Avant Garde and Kitsch”, in: HARRISON; WOOD, 1992, pp. 529-541; “Vanguarda e kitsch”, in: FERREIRA, Glória; COTRIM Cecília (orgs.), op. cit., pp. 27-43. Originalmente publicado em *Partisan Review*, VI, nº5, Nova York, 1939, pp. 34-39.

²² Cf. HESS, Thomas B., “J’Accuse Marcel Duchamp”, *Art News*, February 1965; e PERL, op. cit., p.354.

²³ No corpo de professores da Black Mountain College, no período de 1948 e 1953, figuravam Josef Albers, Willem de Kooning, Franz Kline, Karen Karnes, Richard Lippold, Robert Motherwell, Aaron Siskind e Jack Tworkov, nas artes visuais; Lou Harrison, David Tudor e Stefan Wolpe, na música; Merce Cunningham e Katherine Litz, na dança; R. Buckminster Fuller, na arquitetura; e Paul Goodman, Albert William Levi, Charles Olsen e Mary Caroline Richards, na literatura.

²⁴ John Cage [1912-1992] foi professor nos cursos de verão de 1948 e 1952 e residente no verão de 1953; Robert Rauschenberg [1925-2008] foi aluno nos períodos de 1948-49 e 1951-52. Ambos estudaram com mestres da vanguarda europeia e, naquele momento, já haviam se distanciado das práticas modernistas estabelecidas: Cage foi aluno de Arnold Schoenberg

No início dos anos 1950, John Cage já havia emergido como figura central da vanguarda. Suas experimentações com processos parcialmente seriais o levaram a evitar o predomínio do tom e da harmonia na composição, passando a explorar, por outro lado, métodos sistemáticos para construir música por meio do ritmo e da duração (GENA, 1992).²⁵ Interessado nas virtudes do ruído, criou peças de percussão em que utilizava instrumentos, bugigangas e sua nova invenção, o “piano preparado”, no qual sons eram produzidos pela inserção de vários objetos entre as cordas. Além disso, sua paleta sonora foi expandida de modo a incluir sons ambientes, eletrônicos, rádios, falas e outras fontes de seu cotidiano. Em 1952, John Cage organizou o evento multimídia que viria a ser reconhecido como o primeiro *happening*, intitulado *Theater Piece Nº 1*, em que figuravam também a série de *White Paintings* de Rauschenberg.²⁶ Este último, em 1954, de volta à Nova York, conhece Jasper Johns, com quem faria uma longa e importante parceria no cenário artístico.

A ascensão pública de Jaspers Johns – embora seja preciso notar que tal fato não significa a adesão crítica – aconteceu no ano de 1958, quando o mais influente galerista de Nova York, Leo Castelli, lhe oferece sua primeira exposição individual. Nessa ocasião, três de suas obras foram adquiridas para o acervo do *Museum of Modern Art* e a obra *Target with Four Faces* (FIGURA 2) estampou a capa da revista *Art News*.²⁷ As obras que lhe granjearam

entre 1935 e 1937, em Los Angeles, e Rauschenberg estudou com Albers em 1948-49 na Black Mountain College. Cf. GENA, Peter, “Cage and Rauschenberg: Purposeful Purposelessness Meets Found Order”; catálogo da exposição *John Cage: Scores from the early 1950s* no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, que ocorreu junto à exposição *Robert Rauschenberg, The Early 1950s*, de 8 de fevereiro a 19 de abril de 1992. Disponível em: <<http://www.petergena.com/cageMCA.html>>. Acesso em: 07/04/2010.

²⁵ De acordo com Gena (1992), o profundo interesse na obra do compositor Erik Satie, em Marcel Duchamp, nos surrealistas e no Zen (Cage estudou com Daisetz Suzuki) o preparou para, gradualmente, remover o controle em favor de procedimentos aleatórios, durações irracionais e sons autônomos, através de progressão não-linear, ao mesmo tempo em que trazia para suas composições a possibilidade do silêncio. (Ibid.).

²⁶ Cage concebeu o espetáculo de 45 minutos para um grupo de colegas aos quais se atribuiu dois segmentos de tempo aleatórios em que pudessem realizar as atividades que escolhessem. Simultaneamente, Charles Olsen e M. C. Richards liam suas poesias, Cunningham dançava, seguido por um cão, David Tudor tocava a música de Cage no piano, Rauschenberg tocava cilindros de cera num antigo gramofone Edison enquanto algumas de suas pinturas brancas pendiam do teto, e Cage falava sobre Meister Eckhart e o Zen. (Ibid.).

²⁷ Embora ostentasse a obra na capa da edição de janeiro da revista, a resenha publicada

notoriedade foram as séries de bandeiras americanas (FIGURA 3), de alvos e de letras do alfabeto produzidas com uma técnica de pintura conhecida desde a Antiguidade, – a encáustica, que se caracteriza pela mistura de cera e pigmentos – capaz de dotar a superfície de densidade decorativa e suntuosa. Algumas das obras incluíam ainda elementos de colagem, como a série de compartimentos na parte superior de *Large Target with Plaster Casts*, que continha moldagens de partes do corpo (PERL, 2005, p. 355). Aqui estão os elementos indiciais da passagem: na medida em que as pinturas de Johns apresentavam essencialmente as pinceladas e a superfície características do Expressionismo Abstrato, diferindo destas apenas no que concerne ao tema, acabavam por acusar o grau de arbitrariedade envolvido nas escolhas de seus antecessores e ameaçavam todo o fundamento da teoria daquela geração. A crítica e os artistas, como esperado, se ressentiram dessa afronta a todo o sistema que haviam constituído.²⁸

No cenário artístico de Nova York, no entanto, a obra de Robert Rauschenberg, ainda que tenha sido recebida mais tardiamente do que a obra de Johns pelo público e pela crítica, representa uma genuína transformação. As pinturas que produziu no final dos anos 1950 incluíam elementos não artísticos inesperados: um travesseiro pendurado horizontalmente no lado inferior da moldura [*Canyon*, 1959]; uma escada inserida entre os painéis pintados que compunham o quadro [*Winter Pool*, 1959]; uma cadeira apoiada na parede e presa na superfície da pintura [*Pilgrim*, 1960]; um galo empalhado apoiado na parte superior da tela [*Odalisk*, 1955-58] (FIGURA 4); um pneu e um bode empalhado sobre uma superfície horizontal pintada [*Monogram*, 1955-1959] (FIGURA 5). A natureza daquilo que o artista chamava de “*combines*” era, de fato, que os elementos que os compunham nunca se misturavam: Rauschenberg justapunha “objetos encontrados” numa composição e, simultaneamente, permitia que mantivessem seus caracteres originais, como

rotula Johns como “neodadá” e provoca uma sucessão de críticas com teor semelhante. Cf. STEINBERG, Leo, “Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte”, in: *Outros Critérios*, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.45. Publicado originalmente como “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art”, *Metro*, nº4/5, 1962, e, com alterações, em *Jasper Johns*. Nova York: George Wittenborn, 1963.

²⁸ Para uma revisão da literatura crítica publicada naquele período, cf. STEINBERG, Leo, op. cit., pp. 44-49.

ready-mades (PERL, 2005, p. 358). Para manter tudo isso unido, segundo o historiador da arte Leo Steinberg (2008, p. 121), o plano do quadro de Rauschenberg teve de se tornar “uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir”; um plano útil a todos os propósitos e que tornou o curso da arte mais uma vez não linear e imprevisível, a qual denominou, já em 1968, *flatbed*.²⁹ No plano do quadro do artista pode-se pregar ou projetar qualquer imagem porque ela não funcionará como o vislumbre de um mundo, e sim como “um recorte de material impresso” (STEINBERG, 2008, p. 122). Para o historiador, o gesto mais simbólico de Rauschenberg talvez tenha se produzido em 1955, quando, tomando sua própria cama, o artista espalhou tinta no travesseiro e na coberta acolchoada e a fixou verticalmente na parede [*Bed*, 1955] (FIGURA 6). Ali, “na postura vertical da ‘arte’, ela continua a operar na imaginação como o companheiro eterno de nossa outra fonte, nossa horizontalidade, o suporte plano sobre o qual procriamos, concebemos e sonhamos” (STEINBERG, 2008, p. 122). Ainda de acordo com Steinberg (2008, p. 122), “a horizontalidade da cama relaciona-se ao ‘fazer’, assim como a verticalidade do plano do quadro do Renascimento relacionava-se ao ver”. Steinberg nos aponta, então, a desestabilização de um elemento constante que atravessa a história da arte ocidental desde o Renascimento: a crença de que o fenômeno artístico devesse ser objeto de contemplação. A nova proposição introduzida por essa geração intermediária, apenas delineada aqui nesta seção, seria, portanto, que havia mais do que a pura contemplação envolvida na apreciação da arte. Este é o aspecto central a ser encampado pela nova vanguarda, como mostrarei na última seção dessa contextualização.

²⁹ Segundo Steinberg (2008, p. 125), o que denominou *‘flatbed’* é “mais do que uma distinção do papel da superfície, se for compreendido como uma transformação interna da pintura que alterou a relação entre o artista e a imagem e entre a imagem e o espectador. E ainda assim essa mudança interna não passa de um sintoma das alterações que vão muito mais além das questões de planos do quadro ou da pintura como tal. Faz parte de um abalo que se propaga por todas as categorias purificadas. As incursões cada vez mais profundas da arte na não-arte continuam a alienar o *connoisseur*, enquanto a arte o deserta e se aventura em estranhos territórios, deixando os antigos critérios habituais regerem uma planície em erosão”. Artigo baseado numa palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York em março de 1968 [originalmente publicado na revista *Artforum*, mar., 1972].

1.3 ARTE POP: A OBLITERAÇÃO DA LACUNA ENTRE ARTE E VIDA?

A relação entre a cultura “elevada” e outra parcela dita “baixa” foi um tema que se tornou progressivamente controverso com a proliferação expansiva da cultura de massa em todas as áreas da vida cotidiana. O fato pode ser evidenciado pelo furor que se seguiu à primeira exposição coletiva daqueles apontados como protagonistas da nova vanguarda, na galeria de Sidney Janis, em 1962, intitulada “*The New Realists*”.³⁰ Os debates mais entusiasmados acerca dessa mostra abordavam a produção de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, artistas cujos trabalhos não apenas exploravam as imagens da publicidade por seu assunto, mas que, de maneira mais substancial, utilizavam as técnicas e convenções da reprodução em massa como seus próprios *modi operandi*.³¹

A arte Pop (PERL, 2005, p. 440) já havia auferido a atenção da imprensa antes mesmo que o Museu de Arte Moderna dedicasse um simpósio ao tema em dezembro de 1962: durante todo aquele ano, a Pop – ou Neo-Dada, ou Novo Realismo, como o movimento era também chamado – experimentava uma franca curva ascendente, no que diz respeito à sua abrangência. Os *marchands* que apresentavam mostras de artistas com orientação Pop variavam entre os já estabelecidos como defensores do Expressionismo Abstrato àqueles tão recentemente surgidos quanto os artistas que

³⁰ A exposição *The New Realists* [31 de outubro a 1º de dezembro de 1962], sob curadoria do crítico francês, Pierre Restany [Sidney Janis Gallery, Nova York], apresentava obras de quatorze artistas: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Jim Dine, George Segal, e Robert Indiana, entre os americanos, além de franceses, ingleses, italianos e suecos. Em protesto contra esta exposição, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston e Robert Motherwell, representantes da chamada “New York School”, se retiraram do rol de artistas representados pela galeria de Janis.

Cf. COPPET, Laura De; JONES, Alan, *The Art Dealers*, New York: Cooper Square Press, 2002, p. 40.

³¹ Cf. FRIED, Michael, “New York Letter”, *Art International*, December 20, 1962, p. 57 excerpted in: MADOFF, Steven Henry (Ed.), *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. 267; JUDD, Donald, In the Galleries: Roy Lichtenstein, *Arts*, April 1962, pp. 52-53; McLELLAN, Douglas, Roy Lichtenstein, Ferus Gallery, *Artforum*, July 1963, p. 47; HOPKINS, Henry T., Andy Warhol, Ferus Gallery, *Artforum*, September 1962, p. 15; In the Galleries: Donald Judd, Andy Warhol, *Arts*, January 1963, p. 49.

representavam (PERL, 2005, p. 440). O calendário daquele ano foi repleto de estreias individuais: Jim Dine, já conhecido por seus *happenings*, na galeria Martha Jackson, em janeiro; James Rosenquist, George Segal, Claes Oldenburg e Tom Wesselmann, na Green Gallery, em fevereiro, maio, setembro e novembro, respectivamente; Roy Lichtenstein na galeria de Leo Castelli; Wayne Thiebaud, na galeria Allan Stone, em abril; Andy Warhol apresentou a primeira série de trinta e duas pinturas de latas de sopa Campbell's (FIGURA 7), na Ferus Gallery, em Los Angeles, entre julho e agosto; em outubro, Robert Indiana, na Stable Gallery, onde também Warhol fez sua estreia no circuito oficial de Nova York, em novembro (FIGURA 8)³² até seu encerramento, com a já citada *The New Realists*, na Sidney Janis Gallery. Também em 1962, as obras de Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jim Dine, Phillip Hefferton, Wayne Thiebaud, Joe Goode, Edward Ruscha, e Robert Dowd foram incluídas na histórica exposição *New Painting of Common Objects*, no Pasadena Art Museum, em Los Angeles,³³ seguida por *Six Painters and the Object*, no Guggenheim Museum, em 1963, sob curadoria de Lawrence Alloway, que apresentava obras de Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, e Andy Warhol.³⁴ Em resumo, afirma Perl,

[...] 1962 didn't look like any other year in art that New Yorkers had ever seen. But anybody who believed that these developments were a total surprise had not been watching in the late 1950's, when Johns

³² Na primeira exposição Pop de Andy Warhol numa galeria de Nova York havia dezoito obras bastante heterogêneas que ganharam a atenção da imprensa em geral: três das séries compostas por cem pequenas pinturas de latas de sopa [*Campbell Soup Cans*], cem pinturas de garrafas de Coca-cola [*Coke Bottles*], e cem pinturas de notas de dólar [*Dollar Bills*]; um arranjo com trinta e seis peças nas quais figuravam o rosto de Elvis [*Red Elvis*]; duas pinturas de Marilyn Monroe, uma das quais composta de cinquenta imagens de sua face repetidas, [*Gold Marilyn Monroe* e *Marilyn Diptych*]; assim como uma pintura-serigráfica do jogador de baseball Roger Maris [*Baseball*]. Havia ainda *Dance Diagram*; *Do It Yourself (Flowers)*, *Close Cover Before Striking*, *Troy Donahue* e, finalmente, a primeira pintura da série *Death and Disaster*, *129 Die in Jet*.

Cf. DANTO, Arthur C., *Andy Warhol*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2009, p. 39; David Bourdon, *Warhol*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1989, p. 134. Para uma resenha crítica da exposição, cf. FRIED, Michael, "New York Letter", op. cit., p. 57.

³³ "New Painting of Common Objects" [Pasadena Art Museum, Los Angeles, 1962, curadoria de Walter Hopps] foi a primeira mostra de arte Pop numa instituição pública nos Estados Unidos.

³⁴ "Six Painters and the Object", Guggenheim Museum, Nova York, 1963, curadoria de Lawrence Alloway.

and Rauschenberg had stirred things up with subject matter derived from popular sources.³⁵ (PERL, 2005, p. 441).

Em outubro de 1962, quando Janis abriu a mostra *The New Realists*, um grande contingente de frequentadores das galerias já recebia a nova produção positivamente. O crítico Thomas B. Hess, em resenha publicada na revista *Art News* (HESS, 1962, apud PERL, 2005, p. 453), afirma que foi a reputação da galeria que adicionou um componente de excitação àquela manifestação. O crítico via a exposição de Janis como uma proclamação implícita de que o *novo* havia chegado e de que a produção da geração anterior estava próxima do fim. Como observou Hess (1962, apud PERL, 2005, p. 454) no espírito do momento, “The New Realists were eying the old abstractionists like Khrushchev used to eye Disneyland – ‘We will bury you’ was their motto”.³⁶

Seis semanas após a abertura dessa exposição, em 13 de dezembro de 1962, o Museu de Arte Moderna de Nova York organizou um simpósio sobre a Pop Art,³⁷ moderado pelo curador do museu, Peter Selz. Henry Geldzahler – curador do Metropolitan Museum –, Hilton Kramer – antigo editor da revista *Arts* e crítico de artes do jornal *The Nation* à época –, o historiador da arte Leo Steinberg – que havia recentemente publicado um artigo importante sobre Jasper Johns –, a crítica de arte Dore Ashton e o poeta Stanley Kunitz figuravam entre os participantes que, à exceção de Geldzahler, viam a produção emergente com muitas reservas (PERL, 2005, p. 454). De todo modo, recorrer ao painel formado por suas apresentações será instrutivo para

³⁵ “[...] 1962 não parecia com nenhum outro ano que os Nova-iorquinos já tivessem visto na arte. Mas qualquer um que acreditasse que esses desenvolvimentos fossem uma total surpresa não havia prestado atenção ao final dos anos 1950, quando Johns e Rauschenberg fizeram provocações com assuntos derivados de fontes populares.” (PERL, op.cit, p. 441).

³⁶ “Os Novos Realistas estavam olhando os antigos abstracionistas como Khrushchev costumava olhar para a Disneylândia – ‘Nós vamos enterrá-los’ era seu mote”. HESS, Thomas B., em resenha da exposição “The New Realists”, *Art News*, dezembro de 1962, p. 12. Ibid., p. 454.

³⁷ “A *Symposium on Pop Art*”, Museu de Arte Moderna de Nova York, 13 de dezembro de 1962. A transcrição desta discussão foi publicada originalmente em *Arts Magazine*, Abr. 1963, pp. 36-45. As citações do simpósio providas nesta seção constam do arquivo digital deste material. Disponível em: <http://popartmachine.com/blog/a-symposium-on-pop-art>. Acesso em: 15/01/2010.

compreendermos as mudanças pelas quais a arte passava naquele momento, bem como a resposta da crítica face a essas transformações.

Geldzahler, o único participante favorável à nova geração de artistas, portanto, argumentou que um fenômeno como a Pop Art era inevitável. A imprensa popular, especialmente a revista *Life*, o close-up do cinema, as telas em preto e branco e *technicolor*, as extravagâncias dos outdoors e a introdução, por meio da televisão, do apelo descarado ao nosso olho dentro de nossas casas tornaram, de acordo com Geldzahler, disponível para a nossa sociedade, e, por extensão, para o artista, um imaginário tão penetrante, persistente e compulsivo que não havia modo de não ser notado. Para o curador, depois dos anos heróicos do Expressionismo Abstrato, uma geração mais jovem de artistas estava trabalhando numa espécie de novo “regionalismo americano”:

Both Clement Greenberg and Harold Rosenberg have written that increasingly in the twentieth century, art has carried on a dialogue with itself, art leads to art, and with internal sequence. This is true still, even with the external references pop art makes to the observed world. [...] Pop art is a new two-dimensional landscape painting, the artist responding specifically to his visual environment. The artist is looking around again and painting what he sees. [...] We live in an urban society, ceaselessly exposed to mass media. Our primary visual data are for the most part secondhand. Is it not then logical that art be made out of what we see? Has it not been true in the past?

[...]

About a year and a half ago I saw the work of Wesselmann, Warhol, Rosenquist and Lichtenstein in their studios. They were working independently, unaware of each other, but with a common source of imagery. Within a year and a half they have had shows, been dubbed a movement, and we are here discussing them at a symposium. This is instant art history, art history made so aware of itself that it leaps to get ahead of art.³⁸ (GELDZAHLER, 1963).

³⁸ “Clement Greenberg e Harold Rosenberg escreveram que progressivamente no século XX a arte tem mantido um diálogo consigo mesma, a arte conduz à arte, e com sequência interna. Isto ainda é verdade, mesmo com as referências externas que a pop art faz ao mundo observado. [...] A pop art é uma nova pintura de paisagem bidimensional, o artista respondendo especificamente ao seu ambiente visual. O artista está olhando ao redor novamente e pintando o que ele vê. [...] Nós vivemos numa sociedade urbana, incessantemente exposta à mídia de massa. Nossos dados visuais primários são em sua maioria de segunda-mão. Não é então lógico que a arte seja feita do que nós vemos? Isso não foi verdadeiro no passado?

[...]

Cerca de um ano e meio atrás, eu vi o trabalho de Wesselmann, Warhol, Rosenquist e Lichtenstein em seus estúdios. Eles estavam trabalhando de modo independente, alheios uns

Dentre os participantes, Hilton Kramer e Stanley Kunitz certamente mantinham as posições mais claramente contrárias à nova vanguarda. Logo de início, Kramer observa de maneira irônica que o fenômeno da Pop Art realmente representava um avanço histórico notável, mas apenas em um aspecto:

It represents something new, not so much in the history of art as in the history of art criticism, for criticism, from its beginnings, has suffered from the humiliating predicament of having to deal with a class of objects – namely, works of art – which were far more interesting than anything that might be said about them. With the coming of pop art, this humiliation has at last been abated. It has, to all appearances, been triumphantly overcome. The relation of the critic to his material has been significantly reversed, and critics are now free to confront a class of objects, which, while still works of art more or less, are art only by default, only because they are nothing else, but about which almost anything critics say will engage the mind more fully and affect the emotions more subtly than the objects whose meaning they are ostensibly elucidating.³⁹ (KRAMER, 1963).

Kramer acreditava enfaticamente que aquela produção era interessante em razão do que se dizia sobre ela ao invés do que ela era intrinsecamente. Isso ocorreria, sob seu ponto de vista, porque a Pop Art seria fundamentalmente dependente de uma logística cultural externa à obra, não disponível à contemplação e da qual esta retirava sua força expressiva principal.

It neither creates new forms nor gives us new ways of perceiving the visual materials out of which it is made; it takes the one from the

aos outros, mas com uma fonte comum de imagens. No período de uma ano e meio, eles tiveram suas mostras, foram nomeados como um movimento, e aqui estamos nós discutindo sobre eles num simpósio. Isto é história da arte instantânea, história da arte tão consciente de si mesma que se atira para estar à frente da arte.” (GELDZAHNER, 1963).

³⁹ “Ele representa algo novo, não tanto para a história da arte como para a história da crítica de arte, já que a crítica, desde sua origem, tem sofrido com a situação humilhante de ter que lidar com uma classe de objetos – a saber, as obras de arte – que eram muito mais interessantes que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito deles. Com o advento da pop art, a humilhação foi, por fim, diminuída. Ela foi, ao que parece, triunfantemente superada. A relação do crítico com o seu material foi revertida de modo significativo, e os críticos estão agora livres para confrontar uma classe de objetos, ainda que mais ou menos obras de arte, apenas porque não são nenhuma outra coisa, sobre os quais quase qualquer coisa que [os críticos] digam irá envolver o intelecto de modo mais completo e afetar as emoções mais sutilmente do que os objetos cujos significados eles estão ostensivamente elucidando.” (KRAMER, 1963).

precedents of abstract art and the other from the precedents of window display and advertising design. It adopts and adapts received ideas and received goods in both spheres – form and content – synthesizing nothing new, no new visual fact of aesthetic meaning, in the process.⁴⁰ (KRAMER, 1963).

O crítico afirmou ainda que a Pop Art deriva suas “pequenas e inconsistentes vitórias” da justaposição de dois clichês: um clichê de forma sobreposto num clichê de imagem e que, por trás das pretensões do movimento se assomava a presença legendária da figura mais superestimada na arte moderna: o “Sr. Marcel Duchamp”.

Pop art carries out a moderately successful charade – but a charade only – of the two kinds of significance we are particularly suckers for at the present moment: the Real and the Historical. Pop art seems to be about the real world, yet it appears to its audience to be sanctified by tradition, the tradition of Dada. Which is to say, it makes itself dependent upon something outside art for its expressive meaning, and at the same time makes itself dependent upon the myths of art history for its aesthetic integrity. In my opinion, both appeals are fraudulent.

[...]

Pop art does not tell us what it feels like to be living through the present moment of civilization – it is merely part of the evidence of that civilization. Its social effect is simply to reconcile Lis [sic] to a world of commodities, banalities and vulgarities – which is to say, an effect indistinguishable from advertising art. This is a reconciliation that must – now more than ever – be refused, if art – and life itself – is to be defended against the dishonesties of contrived public symbols and pretentious commerce.⁴¹ (KRAMER, 1963).

⁴⁰ “Ela nem cria novas formas nem nos oferece novos modos de perceber os materiais visuais dos quais é feita; ela toma a primeira dos precedentes da arte abstrata e o outro dos precedentes dos dispositivos de vitrines e *design* de propaganda. Ela adota e adapta ideias recebidas e bens recebidos em ambas as esferas – forma e conteúdo – e não sintetiza nada novo no processo, nenhum novo fato visual de significado estético.” (KRAMER, 1963).

⁴¹ “A pop art executa uma charada moderadamente bem-sucedida – mas uma charada apenas – a partir dos dois tipos de significação pelos quais nós estamos particularmente atraídos no presente momento: o Real e o Histórico. A pop art parece dizer respeito ao mundo real, contudo, para sua audiência, parece estar santificada pela tradição, a tradição do Dada. O que significa que ela se faz dependente de algo exterior à arte para seu significado expressivo e, ao mesmo tempo, se faz dependente dos mitos da história da arte para a sua integridade estética. Em minha opinião, ambos os apelos são fraudulentos.

[...]

A pop art não nos diz como que é viver no momento presente da civilização – ela é meramente parte da evidência dessa civilização. Seu efeito social é apenas reconciliar Lis [sic] a um mundo de mercadorias, banalidades e vulgaridades – o que significa dizer, um efeito indistinguível da arte da propaganda. Esta é uma reconciliação que deve – agora mais do que nunca – ser recusada, se a arte – e a própria vida – deva ser defendida contra as

De acordo com Dore Ashton, quando Lawrence Alloway discutiu a Pop Art pela primeira vez ele explicou que essa forma de arte estava baseada na aceitação dos objetos produzidos em massa. Os materiais descartados das cidades seriam usados de modo que a sua identidade original fosse solidamente mantida: para Alloway (apud ASHTON, 1963), era essencial que o “status original” do refugo fosse mantido. Segundo Ashton, Alloway desnudava a tendência naturalista da Pop quando insistia que o acúmulo de tais materiais se oferecia ao espectador como “porções” da vida e da cidade.

The urgent quest for unadorned or common reality, which is the avowed basis of pop art, was again asserted by Alloway two years after. In an introduction to Jim Dine's catalogue he flatly poses pop art as an antidote to idealism: he suggests that aesthetic tradition tends to discount the reality of subject matter, stressing art's formality “which can be made a metaphor of an ideal order.”

And here is the crux of the matter: the contemporary artist, weary and perplexed by the ambiguities of idealism (as in Abstract Expressionism, for instance), decides to banish metaphor. Metaphor is necessarily a complicating device, one which insists on the play of more than one element in order to effect an image. The pop artist wants no such elaborate and oblique obligation. He is engaged in an elementary game of naming things one at a time.⁴² (ASHTON, 1963).

Ashton afirma ainda que com o advento da Pop Art a figura assertiva do artista “mestre na produção de imagens” se dissolve. Para a crítica, sem encontros metafóricos, há apenas o encontro casual de materiais num *continuum* de sensações aleatórias.

desonestidades de símbolos públicos manipulados e do comércio pretensioso.” (KRAMER, 1963).

⁴² “A busca premente pela realidade comum ou sem adorno, que é a base declarada da pop art, foi novamente afirmada por Alloway dois anos depois. Numa introdução ao catálogo de Jim Dine ele apresenta a pop art de maneira direta como um antídoto ao idealismo: ele sugere que a tradição estética tende a não levar em conta a realidade do assunto, enfatizando a formalidade da arte “que pode ser transformada numa metáfora de uma ordem ideal”.

E aqui está o “x” da questão: o artista contemporâneo, fatigado e perplexo pelas ambiguidades do idealismo (como no Expressionismo Abstrato, por exemplo), decide banir a metáfora. A metáfora é necessariamente um dispositivo complicador, que insiste no jogo entre mais de um elemento para executar uma imagem. O artista pop não quer uma obrigação tão indireta e elaborada. Ele está envolvido num jogo elementar de nomear as coisas uma de cada vez.” (ASHTON, 1963).

In the emphasis on randomness and chance, on the virtual object divested of associations, on the audience as participant, and in his rebellion against metaphor, the pop artist generally begs the question of reality. He refuses to take the responsibility of his choices. [...]

The contemporary aesthetic, as exemplified by many pop artists and certain literary and musical figures, implies a voluntary diminution of choices. The artist is expected to cede to the choice of vulgar reality; to present it in unmitigated form. Conventionally, choice and decision are the essence of a work of art, but the new tendency reduces the number and quality of decisions to a minimum. To the extent that interest in objects and their assemblage in non-metaphorical terms signifies a reduction of individual choices, pop art is a significant sociological phenomenon, a mirror of our society. To the extent that it shuns metaphor, or any deep analysis of complex relations, it is an impoverished genre and an imperfect instrument of art.⁴³ (ASHTON, 1963).

O historiador da arte Leo Steinberg introduz duas questões no debate:

(i) isto é arte?; e (ii) se é, ou seja, se a Pop Art é uma nova modalidade na arte, quais são suas características definidoras?⁴⁴

The question "Is it art?" is regularly asked of pop art, and that's one of the best things about it, to be provoking this question. [...] We get used to a certain took [sic], and before long we say, "Sure it's art; it looks like a De Kooning, doesn't it?" This is what we might have said five years ago, after growing accustomed to the New York School look. Whereas ten years earlier, an Abstract Expressionist painting, looking quite unlike anything that looked like art, provoked serious doubts as to what it was.

Now I think the point of reformulating this question time and again is to remind us that if there is a general principle involved in what makes a work of art, we have yet to establish it. And I mean specifically this: Do we decide that something is art because it exhibits certain general characteristics? Or because of the way we respond to it? In other words, exactly what is it that the artist creates?

⁴³ "Em sua ênfase sobre o aleatório e o acaso, sobre o objeto virtual desprovido de associações, sobre a audiência como participante e em sua rebelião contra a metáfora, o artista pop geralmente levanta a questão da realidade. Ele se recusa a tomar a responsabilidade de suas escolhas. [...]"

A estética contemporânea, como exemplificada por muitos artistas pop e certas figuras musicais e literárias, implica numa voluntária diminuição de escolhas. Espera-se que o artista ceda à escolha da realidade vulgar; para apresentá-la de forma autêntica. Convencionalmente, escolha e decisão são a essência de uma obra de arte, mas a nova tendência reduz o número e a qualidade das decisões a um mínimo. Na medida em que o interesse em objetos e no seu agrupamento em termos não metafóricos significa uma redução de escolhas individuais, a pop art é um fenômeno sociológico significativo, um espelho de nossa sociedade. Na medida em que ela expulsa a metáfora, ou qualquer análise profunda de relações complexas, ela é um gênero empobrecido e um instrumento imperfeito da arte." (ASHTON, 1963).

⁴⁴ Uma terceira questão é enunciada no início de sua fala, mas devido ao tempo exíguo da apresentação não é desenvolvida: "(iii) dadas as suas características gerais (se definíveis), como, em casos particulares, podemos separar a boa arte da arte ruim?" (STEINBERG, 1963).

Victor Hugo, after reading *Les Fleurs du Mal*, wrote to Baudelaire and in five words summed up a system of aesthetics: "You create a new shudder." This implies that what the artist creates is essentially a new kind of spectator response. The artist does not simply make a thing, an artifact[...]. What he creates is a provocation, a particular, unique and perhaps novel relation with reader or viewer.⁴⁵ (STEINBERG, 1963).

Apesar de acreditar que a Pop Art provoca o novo tipo de resposta do espectador a que se referia Victor Hugo, Steinberg afirma,

Whether their productions are works of art I am not prepared to say at this point. But that they are part of the history of art, of its social and psychological history, is beyond question. And if I say that I am not prepared to tell whether they are art or not, what I mean is that I cannot yet see the art for the subject. When I tell you, as I told Mr. Lichtenstein, that I don't like his paintings, I am merely confessing that in his work the subject matter exists for me so intensely that I have been unable to get through to whatever painterly qualities there maybe.

This leads me to the second question I had wanted to touch upon. We have here one characteristic of pop art as a movement or style: to have pushed subject matter to such prominence that formal or aesthetic considerations are temporarily masked out. Our eyes will have to grow accustomed again to a new presence in art: the presence of subject matter absolutely at one with the form.⁴⁶ (STEINBERG, 1963).

⁴⁵ "A pergunta "Isto é arte?" é constantemente feita em relação à pop art, e essa é uma das melhores coisas a seu respeito, provocar esta pergunta. [...] Nós nos acostumamos com uma certa [aparência] e depois de um tempo dizemos, "É claro que é arte: se parece com um De Kooning, não é?" Isto é o que poderíamos ter dito cinco anos atrás, depois de termos nos acostumado com a aparência da Escola de Nova York. Ao passo que, há dez anos, uma pintura Expressionista Abstrata, por ser diferente de qualquer coisa que se parecesse com arte, provocou sérias dúvidas com relação ao que era.

Creio que o propósito de reformular esta pergunta constantemente é para nos lembrar que se há um princípio geral envolvido no que constitui uma obra de arte, nós ainda precisamos estabelecê-lo. E quero dizer especificamente isso: Nós decidimos que alguma coisa é arte porque ela exibe certas características gerais? Ou por causa da maneira com que respondemos a ela? Em outras palavras, o que é isso exatamente que o artista cria?

Victor Hugo, depois de ler *As Flores do Mal*, escreveu a Baudelaire e em cinco palavras resumizou um sistema de estética: "Você cria um novo calafrio". Isso implica que o que o artista cria é essencialmente um novo tipo de reação do espectador. O artista não faz simplesmente um artefato [...]. O que ele cria é uma provocação, uma relação particular, única e talvez nova com o leitor ou com o público." (STEINBERG, 1963).

⁴⁶ "Se suas produções são ou não obras de arte eu não estou preparado a afirmar neste momento. Mas que elas são parte da história da arte, de sua história psicológica e social, está fora de questão. E se eu digo que eu não estou preparado para dizer se elas são arte ou não, o que quero dizer é que eu ainda não posso ver a arte pelo tema. Quando digo a vocês, como disse ao Sr. Lichtenstein, que eu não gosto de suas pinturas, eu estou meramente confessando que em sua obra o tema existe para mim de modo tão intenso que me sinto incapaz de alcançar quaisquer qualidades pictóricas que porventura existam.

O poeta Stanley Kunitz, à maneira de Kramer, também rechaça a produção daquela nova geração com veemência:

We have had the supreme fortune of a great art in this century, and a substantial part of that greatness originated and flowered here in this country. For the past dozen years in particular I have rejoiced in the companionship of an art that at its best [...] I have felt to be notable for its courage and self-reliance; its self-awareness, sprung between psyche and medium; its rich spontaneity of nervous energy; the pitch and range of its sensibility; and the simultaneous sense that it has often given me of a wild act of assertion combined with a metaphysical entrapment in the infrangible web of space-time. An art of beginnings, misdirections, rejections, becomings, existences, solitudes, rages, transformations.

The archetypal pop artist, who is nobody apart from the brute reality of his milieu, will have nothing to do with the intense subjectivity of what he calls "a painterly aesthetic" a phrase that is intended to ring like an abusive epithet. He has no interest whatsoever in converting existential feeling into unique gesture. The world of pop art is a clean, welllighted [sic] place where we can see a deliberately tidy arrangement of the most anonymous traces of collective man, presented to us as though they were things in themselves, now that they have been detached from [...] the cycle of manufacture and consumption. The pop artist assiduously refrains from divulging his feelings while he is setting up his store. [...] Perhaps he is saying that it is futile to attempt a new creation, given the facts of our situation, but we can only guess at that. All that we know is that he has limited himself to a rearrangement of familiar counters. [...] This is an art not of transformation but of transposition.⁴⁷ (KUNITZ, 1963).

Isso me encaminha para a segunda questão que queria abordar. Nós temos aqui uma característica da pop art como movimento ou estilo: ter pressionado o tema para tal proeminência que as considerações estéticas ou formais estão temporariamente mascaradas. Nosso olhos vão ter de se acostumar de novo a uma nova presença na arte: a presença do tema em absoluto acordo com a forma." (STEINBERG, 1963).

⁴⁷ "Nós tivemos a sorte suprema de possuir uma arte de excelência neste século, e uma parte substancial dessa grandeza se originou e floresceu aqui neste país. Pelos últimos doze anos principalmente eu tenho me regozijado na companhia de uma arte que no seu melhor [...] sinto ser notável por sua coragem e independência; sua autoconsciência, surgida entre psique e meio; sua espontaneidade rica em energia nervosa; o tom e a extensão de sua sensibilidade; e o sentido simultâneo de um ato selvagem de afirmação combinado com uma armadilha metafísica na teia inviolável de espaço-tempo que ela com frequência me proporcionou. Uma arte de inícios, descaminhos, rejeições, mudanças, existências, isolamentos, fúrias, transformações.

O artista pop arquetípico, que não é ninguém fora da realidade bruta de suas cercanias, não terá nada a fazer com a intensa subjetividade daquilo que ele denomina "uma estética pictórica" uma expressão que pretende soar como um epíteto ofensivo. Ele não tem interesse algum em converter sentimento existencial em gesto único. O mundo da pop art é um lugar limpo e bem iluminado onde podemos ver um arranjo deliberadamente organizado dos traços mais anônimos do homem coletivo, apresentados a nós como se fossem coisas neles mesmos, agora que foram apartados [...] do ciclo de manufatura e consumo. O artista pop assiduamente se abstém de divulgar seus sentimentos enquanto está instalando sua loja [store]. [...] Talvez ele esteja dizendo que é inútil intentar uma nova criação, dados os fatos de nossa situação, mas podemos apenas imaginar isso. Tudo o que sabemos é que ele limitou a si mesmo à

Sobre a obra de Andy Warhol, Kunitz afirma:

If the pop artist is concerned with creating anything, it is with the creation of an effect. Consider, for example, the celebrated rows of Campbell's Soup labels. We can scarcely be expected to have any interest in the painting itself. Indeed, it is difficult to think of it as painting at all, since, apparently, the serial image has been mechanically reproduced with the aid of a stencil. If I insist, however, on classifying it as a painting, I am constrained to describe it as a kind of literary painting, since the effect for which it was created depends entirely on my recognition of an implied pair of references: first, to the pre-existent supermarket from which the labels are borrowed; and, second, to the pre-existent paintings from whose painterly aesthetic this composition departs. There is no value and, to give modesty its due, no pretension of value in the painting, per se, unless we read the footnotes, as it were, and get the drift of the allusions.⁴⁸ (KUNITZ, 1963).

A despeito da quase maciça reprovação por parte da crítica, a aceitação por parte do público crescia, assim como as discussões sobre o impacto desse interesse.⁴⁹ Por volta de 1962 ou 1963, algumas das obras mais discutidas eram *Store* de Claes Oldenburg (FIGURAS 9-10); *Flags* (FIGURA 3) de Jasper Johns; as pinturas negras de Frank Stella; ou *The Kiss* de Roy Lichtenstein (FIGURAS 11-12). Em contraposição ao artigo que enaltecia Pollock em 1949, em 1964, a revista *Life*⁵⁰ se perguntava, desta vez, se era

reorganização de opostos familiares. [...] Esta não é uma arte de transformação, mas de transposição.” (KUNITZ, 1963).

⁴⁸ “Se o artista pop está preocupado em criar qualquer coisa, é com a criação de um efeito. Considere, por exemplo, as celebradas fileiras de rótulos de Sopa Campbell's. Dificilmente se poderia esperar que tivéssemos qualquer interesse na pintura em si. De fato, é difícil pensar nela como uma pintura afinal, uma vez que, aparentemente, a imagem serial foi mecanicamente reproduzida com a ajuda de um estêncil. Se eu insistir, entretanto, em classificá-la como uma pintura, sou obrigado a descrevê-la como um tipo de pintura literária, visto que o efeito para o qual ela foi criada depende inteiramente de meu reconhecimento de um par de referências implicado: primeiro, do supermercado preexistente de onde os rótulos foram emprestados; e, segundo, das pinturas preexistentes de cuja estética pictórica esta composição se origina. Não há valor e, em reconhecimento à sua modéstia, nenhuma pretensão de valor na pintura em si, a menos que leiamos as notas de rodapé, por assim dizer, e compreendamos as alusões.” (KUNITZ, 1963).

⁴⁹ Cf. KOZLOFF, Max, *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*. New York: Simon and Schuster, 1968, p. 221 [originalmente publicado em *Art International*, mar. 1962]; MYERS, John Bernard, “Junkdump Fair Survived” [*Art and Literature*, Autumn-Winter 1964, pp. 122, 129- 131], in: PERL, op. cit., pp. 457-462; McDONALD, Dwight, *Against the American Grain: Essays on the effects of Mass Culture* [Nova York: Random House, 1962, p. 37], in: PERL, op. cit., p. 460-461.

⁵⁰ Cf. SEIBERLING, Dorothy, “Is he the worst artist in the U.S.?”, *Life*, January 31, 1964, pp. 79-83.

Lichtenstein o pior artista americano (FIGURA 13). Andy Warhol, por sua vez, também em 1964, quando faz sua segunda exposição individual na Stable Gallery, já havia se tornado uma personalidade pública. Naquela ocasião, o espaço havia sido preenchido, do chão ao teto, com réplicas de embalagens de produtos muito conhecidos, dentre os quais, as caixas de sabão *Brillo*, as célebres *Brillo Boxes* (FIGURA 14). As obras – que consistiam numa série de caixas construídas em madeira compensada em cujas faces se imprimiu a logomarca do sabão *Brillo*, tal qual as verdadeiras embalagens do produto – não possuíam nenhum traço relevante que as distinguisse destas últimas. Warhol parecia ter cruzado a fronteira já atenuada que separava as obras de arte dos demais objetos: a julgar pelo aspecto visual, o limite havia se dissipado.

Obviamente, tais acontecimentos foram também abordados no campo discursivo, de modo tal que não seria incorreto dizer que se atravessava uma nova era de manifestos. Apesar das profundas diferenças apresentadas tanto nos escritos como nas produções dos artistas propriamente,⁵¹ é possível identificar algumas disposições em comum. De especial interesse para esta pesquisa é a noção de “apreciação estética” própria da crítica favorável à Escola de Nova York que procurei delinear neste primeiro capítulo. É possível inferir que haja, por parte da nova vanguarda nova-iorquina, certa oposição ao caráter pretensamente distinto entre obras de arte e objetos comuns e a capacidade das primeiras de proporcionarem experiências estéticas singulares. O artista Allan Kaprow, que entre as décadas de 1950 e 1960 foi uma figura proeminente na produção de *happenings*, escreve, no início da década de 1960, um ensaio exemplar que corrobora para esta interpretação:

A critical turning point has been reached in a major area of avant-garde effort, which I believe is entirely to the good but which is forcing upon us the possibly disagreeable task of revising some cherished assumptions regarding the nature of the plastic arts. [...] the differences which were once so clear between graphic art and painting have practically been eliminated; similarly, the distinctions between painting and collage, between collage and construction,

⁵¹ Cf. HARRISON; WOOD, op. cit., pp 687-742.

between construction and sculpture, and between some large constructions and a quasi architecture.⁵² (KAPROW, 1965).

Depois de identificar a obsolescência de determinados aspectos até agora considerados fundamentais para as obras de arte, Kaprow aponta o movimento dessa nova vanguarda para além dos limites tradicionais, arbitrariamente impostos sobre a prática artística, sobretudo a pintura. (KAPROW, 1965).

More recently, a large body of diverse compositions referred to as Combines (Robert Rauschenberg's name for his own work), Neo-Dada, or assemblage employs a variety of materials and objects in an equally varied range of formats, completely departing from the accepted norms required by "painting" as we have known it.⁵³ (KAPROW, 1965)

Kaprow enfeixa, então, sua declaração de princípios por sumarizar o abandono inequívoco de uma ideia de apreciação positiva, supostamente implicada na noção de experiência estética, pela arte de vanguarda.

[...] This short essay has been in one sense an account of an avant-garde. It has also been a world view. It has proceeded on the assumption that at present *any avant-garde art is primarily a philosophical quest and a finding of truths, rather than purely an aesthetic activity*, for this latter is possible, if at all, only in a relatively stable age when most human beings can agree upon fundamental notions of the nature of the universe. If it is a truism that ours is a period of extraordinary and rapid change, with its attendant surprises and sufferings, it is no less true that in such a day all serious thought (discursive or otherwise) must try to find in it a pattern of sense. In its own fashion a truly modern art does just that.

Thus for us now, the idea of a "perfect work of art" is not only irrelevant because we do not know what are the conditions for such a

⁵² "Um momento crítico foi alcançado numa grande área de esforços da vanguarda, que eu acredito ser totalmente positivo, mas que está nos impondo a tarefa possivelmente desagradável de revisar algumas premissas muito apreciadas com respeito à natureza das artes plásticas. [...] as diferenças que uma vez foram tão claras entre as artes gráficas e a pintura foram praticamente eliminadas; similarmente, as distinções entre pintura e colagem, entre colagem e construção, entre construção e escultura e entre algumas grandes construções e uma quase arquitetura." (KAPROW. "Assemblages, Environments and Happenings", New York, 1965, in: HARRISON; WOOD (orgs.), 1995, p. 703).

⁵³ "Mais recentemente, um grande conjunto de composições diversas referidas como *Combines* (o nome que Robert Rauschenberg deu a seus próprios trabalhos), Neo-Dada, ou assemblages emprega uma variedade de materiais e objetos num espectro igualmente variado de formatos, afastando-se completamente das normas de aceitação exigidas pela "pintura" como a conhecemos." (KAPROW, 1965, in: *ibid.*, p. 704).

phantasm, but it is, if desired, presumptuous and unreal. Though great works are surely possible and may be looked forward to, it is in the sense that they may be moments of profound vision into the workings of things, an imitation of life, so to speak, rather than artistic tours de force, i.e., cosmetics.⁵⁴ (KAPROW, 1965, grifo meu)

Naquele início da década de 1960, portanto, o Expressionismo Abstrato cedia espaço a um conjunto de práticas tão contrárias ao espírito e às atitudes que orientavam aquele movimento que se poderia pensar que algo absolutamente estranho e descontínuo ocorrera no curso da arte. Para a arte irreverente e audaciosa da nova vanguarda parecia não haver espaço para a atividade contemplativa, de modo inverso ao que se passava naquele momento do “alto modernismo”, em que a distinção estética – como uma forma de experiência vivida e diversa da estética como disciplina filosófica (DANTO, 2003, p. 2) – era central para o fato de alguma coisa ser considerada uma obra de arte.

O grupo *Fluxus* usou comida como arte; os minimalistas usaram peças pré-fabricadas e outros produtos industriais; artistas Pop como Lichtenstein ampliaram imagens de quadrinhos e as transformaram em pinturas; o artista conceitual Dennis Oppenheim escavou um buraco numa montanha na Califórnia e a ofereceu como uma escultura que não podia ser transportada para um museu. Em 1969, os conceitualistas estavam dispostos a considerar tudo como arte e preparados para considerar qualquer um como artista.⁵⁵

⁵⁴ “[...] Este pequeno ensaio é de certo modo um relato de uma vanguarda. É também uma visão de mundo. Ele deriva da premissa que, no presente, *qualquer arte de vanguarda é em primeiro lugar uma busca filosófica e uma descoberta de verdades, em vez de simplesmente uma atividade estética*; já que esta última é possível, se o for, apenas numa época relativamente estável em que a maioria dos seres humanos possa concordar sobre noções fundamentais sobre a natureza do universo. Se for um truísmo que o nosso tempo é caracterizado por mudanças rápidas e extraordinárias, com suas conseqüentes surpresas e sofrimentos, não é menos verdade que neste momento todo pensamento sério (discursivo ou não) deva tentar encontrar nele mesmo um padrão de sentido. À sua própria maneira, uma arte verdadeiramente moderna faz exatamente isso.

Deste modo, agora, para nós, a ideia de uma “obra de arte perfeita” não é apenas irrelevante porque não sabemos quais são as condições para tal fantasma, mas, se desejada, é presunçosa e irreal. Embora grandes obras sejam certamente possíveis e possam ser perseguidas, isso ocorre no sentido em que elas possam ser momentos de profunda visão do funcionamento das coisas, uma imitação da vida, por assim dizer, em vez de *tours de force* artísticos, i.e., cosméticos.” (KAPROW, 1965, in: *ibid.*, p. 708, grifo meu).

⁵⁵ “If someone says his work is art, it's art”, afirmava Donald Judd. [JUDD apud de DUVE. “The Monochrome and the Blank Canvas”, in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964*, Cf. GUILBAUT, S., op. cit. p. 272.

Exemplos podiam ser encontrados na dança, especialmente no Judson Group, em que era possível que um espetáculo da companhia consistisse na apresentação de uma pessoa sentada numa cadeira, e na música de vanguarda, que desafiava a distinção entre sons musicais e não musicais (DANTO, 2003, p. xvii).

As determinações basilares do modernismo foram, assim, desafiadas pela arte da nova vanguarda: (i) as propriedades sensíveis daquelas obras eram indistintas dos objetos comuns; (ii) os juízos estéticos se mostravam insuficientes para julgá-las; (iii) os meios de excelência, a pintura e a escultura, foram substituídos por outros não convencionais e menos especializados, como os métodos de reprodução em série e os *happenings*. A vanguarda de 1960 anunciava seu interesse em apagar as distinções entre as “belas artes” e as “artes vernáculas”, em superar, como se dizia no jargão da época, a lacuna entre arte e vida.⁵⁶ Em meio a essa espécie de dissolução da arte na vida, talvez restasse à filosofia o movimento inverso: encontrar as diferenças profundas entre o que parecia estar imerso em semelhanças. Esta parece ser a estratégia de Arthur Danto a partir de 1964, como mostrarei no próximo capítulo.

⁵⁶ “Duchamp”, afirma Thomas Hess, “was the first artist to enter into this kind of compact with his audience [...] disastrously [...] confusing art with life”.

[“Duchamp foi o primeiro artista a entrar nesse tipo de acordo com a audiência [...] desastrosamente [...] imiscuindo a arte e a vida”].

Cf. HESS, T., “J’Accuse Marcel Duchamp”, in: *Artnews*, p. 53, February, 1965.

2 “THE ARTWORLD”: A TESE DO “MUNDO DA ARTE”

2.1 O CONTEXTO FILOSÓFICO DE “THE ARTWORLD”

No horizonte de Arthur C. Danto, por ocasião da elaboração do artigo “The Artworld”, figuram elementos que imiscuem questões contundentes advindas da produção de arte e do debate filosófico correntes. O surgimento de obras de arte que compartilhavam suas propriedades físicas com objetos comuns, como apresentado no primeiro capítulo, coincide com o momento em que no campo filosófico se discutia a necessidade e mesmo a validade de se tentar determinar uma possível *natureza* da arte. Em meados do século XX, sob influência de Wittgenstein, pensadores como Morris Weitz, William Kennick e Paul Ziff – posicionando-se contrariamente àquilo que identificavam como uma disposição primária da teoria estética tradicional em definir a arte – apresentaram uma série de argumentos na tentativa de demonstrar que uma definição de arte em termos de condições necessárias e suficientes era impossível.¹ Os argumentos dessa corrente, que pareciam bastante conclusivos à época, baseavam-se na falibilidade das tentativas anteriores e no fato de que as obras de arte pertenciam a gêneros tão diversos que o esforço para encontrar um único aspecto comum a todos os exemplares parecia inútil. Recomendava-se, desse modo, o abandono da pergunta acerca da natureza da arte em favor da investigação sobre seus usos e funções.

No artigo “The Role of Theory in Aesthetics”, o filósofo Morris Weitz,² um dos interlocutores de Danto, propõe um modelo de descrição lógica do

¹ Cf. ZIFF, Paul, “The Task of Defining a Work of Art”, 1953; WEITZ, Morris, “The Role of Theory in Aesthetics”, 1956, pp. 27-30; KENNICK, William, “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”, 1958.

² A determinação da natureza da arte, de maneira que pudesse ser formulada por meio de uma definição, isto é, da afirmação de suas propriedades necessárias e suficientes seria, segundo Morris Weitz, no artigo “The Role of Theory in Aesthetics”, a maior preocupação da teoria estética. Contrário a essa disposição, Weitz indagava da possibilidade de existência de uma teoria estética, no sentido mesmo de uma definição verdadeira ou de um conjunto de

funcionamento do conceito de arte derivado de uma das ideias contidas na obra contemporânea de Wittgenstein: Weitz concebe o conceito de arte de modo análogo àquele apresentado pelo filósofo vienense por meio da noção de “jogos”. *Grosso modo*, o conceito de arte é aberto, segundo este autor, porque suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis, permitindo o surgimento de novas formas de arte. De acordo com Weitz, se “olharmos e virmos” o que é isto a que denominamos “arte”, também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum a toda e qualquer obra de arte, mas apenas cadeias de semelhanças que diferem em cada caso; jamais uma única propriedade constante, à maneira do conhecido conceito de “jogos”.

The problem of the nature of art is like that of the nature of games, at least in these respects: if we actually look and see what is it that we call “art”, we will also find no common properties – only strands of similarities. Knowing what art is is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call “art” in virtue of these similarities.³ (WEITZ, 1956, p. 31).

Muito semelhantes às ideias de Weitz são aquelas contidas no artigo “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” de William E. Kennick.⁴ Ali, Kennick rechaça qualquer tentativa de se encontrar uma propriedade comum a toda e qualquer obra de arte e atribui a uma suposta competência linguística o correto emprego de termos como “arte” ou “obra de arte”.⁵

propriedades necessárias e suficientes da arte. A tese ali defendida é que a teoria, no sentido clássico requerido, *nunca* surgiria na estética, porque contraria a própria lógica do conceito. Para Weitz, em suma, o conceito de “arte” é indefinível. Cf. WEITZ, Morris, 1956, pp. 27-35. Para uma discussão sobre o tema cf. DANTO, Arthur, 1981, pp. 57-60.

³ “O problema da natureza da arte é como aquele da natureza dos jogos, pelo menos nestes aspectos: se nós realmente olharmos e virmos o que é isto a que chamamos “arte”, nós também não encontraremos propriedades comuns – apenas cadeias de semelhanças. Saber o que a arte é não é apreender alguma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos “arte” em virtude dessas semelhanças.” (WEITZ, 1956., p. 31).

⁴ Cf. KENNICK, W., op. cit.

⁵ Um trecho da referida passagem é também citado por Danto (1964, p. 572; p. 148 deste volume) na seção introdutória do artigo “The Artworld” quando este alude ironicamente às palavras de um “escritor recente”.

We are able to separate those objects which are works of art from those which are not, because we know English; that is, we know how correctly to use the word 'art' and to apply the phrase "work of art". To borrow a statement from Dr. Waismann and change it to meet my own needs, "If anyone is able to use the word 'art' or the phrase 'work of art' correctly, in all sorts of contexts and on the right sort of occasions, he knows 'what art is', and no formula in the world can make him wiser".⁶ (KENNICK, 1958, p. 321).

Kennick, convencido de que nossa suposta capacidade de usar o termo "arte" e de aplicar a locução "obra de arte" em toda sorte de contextos seria equivalente a dizer que sabemos o que a arte é, apresenta o argumento da semelhança de família na forma de um experimento que ficaria bastante conhecido. Nele, um sujeito instruído a entrar num depósito repleto de objetos dos tipos mais diversos e a selecionar dentre eles as obras de arte, obteria, de acordo com Kennick (1958, p. 321), razoável sucesso, ainda que não detivesse nenhuma definição satisfatória de arte. Por outro lado, o mesmo sujeito, se submetido à experiência semelhante, mas que fosse instruído a selecionar objetos que tivessem "Forma Significante" ou que fossem objetos de "Expressão" não lograria o mesmo êxito: "He knows a work of art when he sees one, but he has little or no idea what to look for when he is told to bring an object that possesses Significant Form".⁷ (KENNICK, 1958, p. 322).

O aparecimento de obras sensivelmente indistintas de objetos comuns – embora pareça se adequar à noção de conceito aberto oferecida por Weitz e Kennick – serviu para fundamentar a reação de Danto contra essas tendências chamadas neo-wittgensteinianas (CARROLL, 2000, p. 5). Tais obras, de acordo com Danto, contradiziam nossa suposta capacidade de reconhecimento de propriedades manifestas implicadas na noção de semelhança de família.⁸ Para Danto, a obra de arte *Brillo Box* de Andy Warhol mostra que nossa

⁶ "Nós somos capazes de discriminar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não são, porque nós sabemos Inglês; quer dizer, nós sabemos o quão corretamente usar a palavra "arte" e a aplicar a expressão "obra de arte". Tomando emprestada uma declaração de Dr. Waismann e alterando-a para atender as minhas necessidades, "Se alguém é capaz de usar a palavra 'arte' ou a expressão 'obra de arte' corretamente, em todo o tipo de contexto e no tipo correto de ocasião, ele sabe 'o que é arte', e nenhuma fórmula no mundo pode torná-lo mais sábio." (KENNICK, 1958, p. 321).

⁷ "Ele conhece uma obra de arte quando vê uma, mas faz pouca, ou nenhuma, ideia do que procurar quando é instruído a trazer um objeto que possua Forma Significante." (KENNICK, 1958, p. 322).

⁸ Cf. DANTO, Arthur, 1981, pp. 58-60, 63-65.

suposta capacidade de reconhecimento por indução a partir dos exemplares já constituídos como obras de arte defendida por Weitz e Kennick se revela falsa.⁹ De fato, a julgar pelas propriedades que podem ser imediatamente percebidas na obra, ela guardaria mais semelhanças com a “família” dos produtos de limpeza disponíveis no supermercado do que com a “família” das obras de arte.

[...] telling artworks from other things is not so simple a matter, even for native speakers, and these days one might not be aware he was on artistic terrain without an artistic theory to tell him so. And part of the reason lies in the fact that terrain is constituted artistic in virtue of *artistic theories*, so that one use of theories, in addition to helping us discriminate art from the rest, *consists in making art possible*.¹⁰ (DANTO, 1964, p. 572, grifo meu).

De acordo com esta passagem, para Danto, o terreno artístico é assim constituído em virtude das *teorias artísticas*, de modo que, além de nos ajudarem a discriminar a arte de todo o resto, estas teorias *tornam a arte possível*. A expressão “consists in making art possible”, suscita uma leitura forte da pré-tese apresentada em “The Artworld”: as teorias artísticas não servem apenas ao reconhecimento das obras de arte, mas, de modo mais contundente, a existência de teorias artísticas é *condição necessária* para a própria existência da arte.

Assim, logo na introdução do artigo, Danto oferece um esboço da tese a ser refinada ao longo de sua exposição e que já o situa em oposição às correntes wittgensteinianas. Kennick (1958, p. 324) se refere à “teoria estética” como uma “resposta sistemática” a perguntas do tipo “O que é Arte?”, “O que é Beleza?” e afins, i.e., como uma definição real que serviria apenas ao exercício

⁹ A referência feita por Danto à dificuldade em distinguir obras de arte de outros objetos experimentada pelos “falantes nativos” [*native speakers*] na passagem que se segue, é também claramente dirigida a Kennick.

¹⁰ “[...] distinguir obras de arte de outras coisas não é assunto tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia, um indivíduo poderia não estar ciente que está em terreno artístico sem uma teoria artística que o alerte disso. E parte da razão reside no fato de que aquele terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo tal que uma aplicação das teorias, além de nos ajudar a discriminar arte do resto, consiste em tornar a arte possível.” (DANTO, 1964, p. 572; p. 148 deste volume).

da disciplina estética,¹¹ ao passo que, no pensamento de Danto, dois importantes movimentos são feitos: (i) o autor não alude às “teorias estéticas”, mas, num sentido mais estrito, às “teorias artísticas” e (ii) compreende que tais teorias, ditas “artísticas”, não *refletem* aquilo que se passa no campo da arte, mas *constituem* esse campo.

Seria esta, portanto, a direção a ser tomada por Danto em resposta às perguntas que norteiam o artigo “The Artworld”, a saber:

(i) Quais seriam as condições de possibilidade para que algo como a *Brillo Box* fosse classificada como uma obra de arte?

(ii) Por que aqueles objetos idênticos a ela, as embalagens genuínas do sabão *Brillo*, não poderiam pleitear a mesma condição?

Convencido de que as propriedades físicas não seriam suficientes para distinguir as obras de arte de outros objetos, Danto pretende esclarecer por que um determinado objeto X é distinto de uma obra de arte Y muito embora sejam aparentemente indistintos, ou, para usar o caso paradigmático por ele apresentado, por que a caixa de sabão *Brillo* é distinta da obra de arte *Brillo Box*, de Andy Warhol.

No plano deste comentário será preciso esclarecer, portanto, (i) o problema da indistinção entre obras de arte e objetos comuns; (ii) o que são as chamadas “teorias artísticas” e (iii) de que maneira podem ser consideradas constitutivas do campo da arte. Antes disso, porém, no intuito de esclarecer as teses do autor, farei uma breve digressão a fim de mostrar as relações mantidas pela teoria filosófica da arte de Danto com a filosofia da ciência da época e como esta última foi fundamental para o desenvolvimento de suas

¹¹ Kennick, entretanto, não é indiferente ao papel desempenhado pelas teorias, embora sempre as caracterize como algo que se segue à prática: “Although the definitions of the aestheticians are useless for the role usually assigned to them, we must not ignore the live purpose they frequently serve as slogans in the effort to change taste and as instruments for opening up new avenues of appreciation.” [Embora as definições dos estetas sejam inúteis para o papel normalmente atribuído a elas, nós não devemos ignorar o propósito eficaz que elas com frequência servem: como slogans no esforço para mudar o gosto e como instrumentos para abrir novas possibilidades de apreciação]. (KENNICK, 1958, p. 334).

ideias. Em seguida, na seção 3, voltarei às considerações sobre as teorias que tornam a arte possível.

2.2 O MODELO TEÓRICO DE “THE ARTWORLD”

É possível identificar na construção argumentativa de Danto em 1964 a influência do pensamento que se desenvolvia no campo da filosofia da ciência naquele momento.¹² Danto afirma (manuscrito, 2000-2007, em fase de pré-publicação)¹³ ter sido particularmente influenciado naquela época pela obra do filósofo N. R. Hanson (1924-1967), cujo livro *Patterns of Discovery* (1958), introduzia a noção de “descoberta carregada de teoria” [*theory-laden discovery*], grosso modo, a ideia de que não se pode ver algo como um “X” a menos que se tenha um conceito de “X”.¹⁴

[...] Hanson showed that it is a scientific observation only if the observer is penetrated, so to speak, by a body of theory. I was appealing to something like that in “The Artworld”, when I spoke of having a theory as part of what it meant to see something as art. Later on, it became somewhat commonplace to speak of an event as an action only “under a description”.¹⁵ (DANTO, manuscrito, 2000-2007, em fase de pré-publicação).

¹² Danto se dedicava à filosofia da ciência nos anos que precederam a publicação de “The Artworld”: em 1960, editou uma antologia sobre o assunto com seu colega da Universidade de Columbia Sidney Morgenbesser. Cf. DANTO, A.; MORGENBESSER, S. (Eds.). *Philosophy of Science* [New York: Meridian Books], 1960.

¹³ Trata-se de uma autobiografia intitulada “My Life as a Philosopher”, a ser publicada em breve nos Estados Unidos, abrindo um grande volume que compila seus escritos sobre arte, e gentilmente cedida pelo autor. DANTO, A. Re: Little doubt on the Artworld. [Mensagem pessoal]. Recebida por: cristiane.silveira@ufpr.br, em: 08/06/2009.

¹⁴ É importante sublinhar que a noção de “ver como” [*seeing as*], no sentido proposto por Hanson, dependia mais de habilidades adquiridas do que de teorias formais. Cf. N.R. Hanson, *Patterns of Discovery*, Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

¹⁵ “[...] Hanson mostrou que algo é uma observação científica apenas se o observador for penetrado, por assim dizer, por um corpo de teoria. Eu estava recorrendo a algo semelhante em “The Artworld”, quando falei em ter posse de uma teoria como parte do que significava ver alguma coisa como arte. Mais tarde, falar de um evento como uma ação apenas “sob determinada descrição” tornou-se um tanto trivial.” (DANTO, manuscrito, 2000-2007, no prelo).

Há ainda em “The Artworld” um segundo modelo teórico não professado e que parece ter desempenhado papel fundamental no desenvolvimento das ideias do autor. Muito semelhante àquele introduzido por Thomas S. Kuhn, em seu livro *The Structure of Scientific Revolutions*, publicado em 1962,¹⁶ esse modelo é claramente exibido no modo como o autor introduz a questão:

Suppose one thinks of the discovery of a whole new class of artworks as something analogous to the discovery of a whole new class of facts anywhere, viz., as something for theoreticians to explain. In science, as elsewhere, we often accommodate new facts to old theories via auxiliary hypotheses, a pardonable enough conservatism when the theory in question is deemed too valuable to be jettisoned all at once.¹⁷ (DANTO, 1964, p. 572).

Segundo o modelo proposto por Kuhn para as ciências, uma mudança nas premissas comuns daquela comunidade ocorre quando novos fatos, que se comportam de modo contrário ao que se esperava, abalam os princípios básicos da prática científica corrente. De início, tomados como exceções, os novos fatos são assim mantidos até o momento em que a teoria em questão se mostra irremediavelmente incapaz de acomodá-los. Se consideradas significantes, tais anomalias podem levar a uma “revolução científica”, no

A noção de “sentenças narrativas” introduzida por Danto em *The Analytical Philosophy of History* (1965) também se origina de intuição semelhante.

¹⁶ Em 1962, o físico e historiador da ciência Thomas Kuhn (1922-1996) publicou *The Structure of Scientific Revolutions*, em que introduz a ideia de “mudanças de paradigma” [*paradigm shifts*] dentro da história da ciência. Um paradigma – aqui entendido como uma solução para um problema científico, capaz de coadunar partidários de soluções concorrentes e de deixar espaço para futuros avanços – é sempre confrontado com as chamadas anomalias, dados que se comportam de modo contrário ao que se espera, de acordo com a teoria. A obra de Kuhn causou controvérsia por afirmar que a ciência descreve o mundo através de conceitos que são históricos e passíveis de mudança. Em lugar de uma sequência de desenvolvimentos cumulativos guiados por um método único e uniforme, a história da ciência, de acordo com Kuhn, é marcada por conjuntos incomensuráveis de problemas científicos e soluções aceitáveis. (BIRD, 2009). Cf. KUHN, T.S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962.

¹⁷ “Suponha que alguém considere a descoberta de uma classe inteiramente nova de obras de arte como algo análogo à descoberta de uma classe inteiramente nova de fatos em qualquer lugar, i.e., como algo passível de explicação pelos teóricos. Na ciência, como em outras áreas, frequentemente acomodamos novos fatos a antigas teorias, por meio de hipóteses auxiliares, um conservadorismo suficientemente perdoável quando a teoria em questão é considerada muito eficiente para ser descartada de uma só vez.” (DANTO, 1964, p. 572; p. 148 deste volume).

interior da qual ocorre não apenas uma rejeição da teoria anterior, mas uma mudança nos próprios conceitos científicos, de modo tal que se poderia dizer que um mundo conceitual é substituído por outro: “when paradigms change, the world itself changes with them”.¹⁸ (KUHN, 2006, p. 147). Novos paradigmas exigem a reconstrução das premissas anteriores, bem como a reavaliação dos fatos anteriores. O mesmo tipo de acontecimento é apresentado por Danto através daquela que denomina a “Teoria da Imitação”,¹⁹ no trecho a seguir:

[...] the Imitation Theory of Art (IT) is, if one but thinks it through, an exceedingly powerful theory, explaining a great many phenomena connected with the causation and evaluation of artworks, bringing a surprising unity into a complex domain. Moreover, it is a simple matter to shore it up against many purported counterinstances by such auxiliary hypotheses as that the artist who deviates from mimeticity is perverse, inept, or mad. Ineptitude, chicanery, or folly are, in fact, testable predications. Suppose, then, tests reveal that these hypotheses fail to hold, that the theory, now beyond repair, must be replaced. And a new theory is worked out, capturing what it can of the old theory's competence, together with the heretofore recalcitrant facts.²⁰ (DANTO, 1964, p. 572-573).

¹⁸ “quando mudam os paradigmas, muda com eles o próprio mundo”. (KUHN, 2006, p. 147).

¹⁹ Danto toma como ponto de partida de seu artigo a famosa discussão sobre arte introduzida na República de Platão e sua suposta manutenção. A teoria que denomina “Teoria da Imitação” é, portanto, atribuída a duas personagens afastadas espaço-temporalmente, Sócrates e Hamlet, através das quais os respectivos autores, Platão e Shakespeare, aludem à arte como um “espelho anteposto à natureza”, ainda que daí derivassem conclusões diferentes (Cf. DANTO, 1964, pp 571-572; p. – deste volume).

No livro *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Danto (1997, p. 46) faz o seguinte comentário sobre a “Teoria da Imitação”: “For an extended historical period, it was taken for granted that to be an artwork, especially a work of visual art, was to be mimetic: to imitate an external reality, actual or possible. [...] ‘Imitation’ was the standard philosophical answer to the question of what art is from Aristotle down into the nineteenth century, and well into the twentieth”.

[Por um longo período histórico, se presumiu que ser uma obra de arte, especialmente uma obra de artes visuais, era ser mimética: imitar uma realidade externa, existente ou possível. [...] ‘Imitação’ era a resposta filosófica padrão para a questão do que é a arte, de Aristóteles até o século XIX e mesmo XX]. (DANTO, 1997, p. 46).

²⁰ “[...] a Teoria da Imitação da Arte (TI) é, desde que a consideremos com atenção, uma teoria extremamente poderosa, capaz de explicar um grande número de fenômenos relacionados à causação e à avaliação das obras de arte, e que traz uma unidade surpreendente a um domínio complexo. Além disso, salvaguarda-la de muitos supostos contra-exemplos por meio de uma hipótese auxiliar, como a de que o artista que se desvia do mimetismo é perverso, inepto ou maluco, é tarefa fácil. Ineptidão, zombaria, ou loucura são, de fato, predicações aferíveis. Suponha, então, que testes revelem que essas hipóteses não conseguem mais circunscrever, que a teoria, agora irreparável, deva ser substituída. E uma nova teoria é composta, capturando o que pode da abrangência da antiga [teoria], bem como os fatos até aquele momento recalcitrantes.” (DANTO, 1964, pp. 572-573; p. 149 deste volume).

Um paralelo parece também poder ser traçado entre aquilo que Danto denomina “revolução conceitual” [*conceptual revolution*] e a conhecida noção de “revoluções científicas”²¹ na passagem que se segue:

One might, thinking along these lines, represent certain episodes in the history of art as not dissimilar to certain episodes in the history of science, where a *conceptual revolution* is being effected and where refusal to countenance certain facts, while in part due to prejudice, inertia, and self-interest, is due also to the fact that a well-established, or at least widely credited theory is being threatened in such a way that all coherence goes.²² (DANTO, 1964, p. 572-573, grifo meu).

Neste sentido, é possível inferir que as duas teorias artísticas apresentadas no artigo, denominadas por Danto como Teoria da Imitação e Teoria da Realidade²³, são análogas às chamadas “teorias paradigmas” [*paradigm theories*] descritas por Kuhn, i.e., teorias que atingiram o estatuto de paradigmas. A crise suscitada pelo advento da pintura Pós-Impressionista e a consequente substituição da Teoria da Imitação pela Teoria da Realidade, portanto, guardaria o mesmo padrão das “revoluções científicas”:

In terms of the prevailing artistic theory (IT), it was impossible to accept these as art unless inept art: otherwise they could be discounted as hoaxes, self-advertisements, or the visual counterparts

²¹ De acordo com Kuhn (2006, p. 125), “[...] consideramos revoluções científicas aqueles episódios de desenvolvimento não-cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior.”

²² “A partir do que foi exposto, alguém poderia representar certos episódios na história da arte como similares a certos episódios na história da ciência, onde uma revolução conceitual está sendo realizada e onde a recusa em aceitar certos fatos, em parte por preconceito, inércia e egoísmo, se deve também ao fato de que uma teoria bem estabelecida, ou ao menos, amplamente aceita está sendo ameaçada de modo tal que toda coerência entra em colapso.” (DANTO, 1964, pp. 572-573; p. 149 deste volume).

²³ Danto sugere que a sigla “RT” corresponderia às teorias da arte que enfatizam o caráter “real” da obra em oposição ao caráter imitativo. Ao invés de conduzir sua leitura para o referente externo, i.e., o representado, estas obras estimulariam novos pensamentos conceituais do mesmo modo que o ambiente, ou seja, do mesmo modo que “nossa realidade” estimula nossos pensamentos práticos (cf. FRY, 1990; Apêndice I). Estas teorias, sintetizadas pelo autor num único enunciado em benefício da exposição lógica de sua tese, sublinhavam os elementos não imitativos das obras. Como não cópias do mundo real, elas seriam “uma nova contribuição para o mundo” [a new contribution to the world] e objetos em seus próprios termos. Cf. DANTO, 1964, p. 574.

of madmen's ravings. So to get them accepted as art, on a footing with the *Transfiguration* (not to speak of a Landseer stag), required not so much a revolution in taste as a theoretical revision of rather considerable proportions, involving not only the artistic enfranchisement of these objects, but an emphasis upon newly significant features of accepted artworks, so that quite different accounts of their status as artworks would now have to be given.²⁴ (DANTO, 1964, p. 573, grifo do autor).

É importante observar que, para Danto, o fator decisivo para a substituição de uma teoria por outra não é uma mudança no *gosto* – em clara alusão crítica às teorias estéticas da arte²⁵ – mas a aceitação de outros *pressupostos teóricos*, capazes de responder às novas obras produzidas. A nova “teoria paradigma”, a “Teoria da Realidade”, se apresenta como um novo entendimento do que a arte seja que refuta as antigas premissas e é capaz de acomodar os novos fatos, bem como os antigos, sustentados até então pela “Teoria da Imitação”. A qualidade de ser uma imitação, considerada necessária para as obras de arte num determinado período histórico, teria se mostrado, ao fim, desnecessária. A qualidade de criar novas formas, reais como pintura, autônomas em relação a referentes externos, por outro lado, seria verdadeira para toda e qualquer obra de arte, mesmo para aquelas produzidas em conformidade com o paradigma anterior.

According to it [*Teoria da Realidade*], the artists in question were to be understood not as unsuccessfully imitating real forms but as successfully creating new ones, quite as real as the forms which the older art had been thought, in its best examples, to be creditably imitating. Art, after all, had long since been thought of as creative (Vasari says that God was the first artist), and the post-impressionists were to be explained as genuinely creative, aiming,

²⁴ “Nos termos da teoria artística vigente (TI), seria impossível aceitá-las como arte, a não ser como arte inepta: caso contrário, elas poderiam ser subestimadas como embustes, autopromoção, ou como as contrapartes visuais de devaneios de loucos. Para aceitá-las *como* arte, em pé de igualdade com a *Transfiguração* (para não falar de um cervo de Landseer), demandou não tanto uma revolução no gosto como uma revisão teórica de proporções bastante consideráveis, envolvendo não apenas o reconhecimento artístico desses objetos, mas uma ênfase sobre as características significativas recém adquiridas das obras de arte aceitas, de modo que explicações bastante diferentes de seu *status* como obras de arte teriam agora de ser oferecidas.” (Ibid., p. 573; p. 149 deste volume).

²⁵ Danto utiliza o termo “gosto” como “critério do juízo estético”. A compreensão do que, para Danto, se encerra num juízo estético, entretanto, é tema a ser explorado adequadamente na seção 2.3.1.

in Roger Fry's words, "not at illusion but reality." This theory (RT) furnished a whole new mode of looking at painting, old and new.²⁶ (DANTO, 1964, pp. 573-574).

Uma teoria artística deve, portanto, prover os critérios sob os quais as obras devam ser vistas. Assim, Danto conclui:

By means of this theory (RT), artworks re-entered the thick of things from which socratic theory (IT) had sought to evict them: if no *more* real than what carpenters wrought, they were at least no *less* real. The Post-Impressionist won a victory in ontology.²⁷ (DANTO, 1964, p. 574, grifo do autor).

Até esse momento se explorou uma suposta capacidade de reconhecimento das obras de arte através das teorias artísticas, mas há ainda um aspecto mais contundente a ser tratado acerca destas teorias e de fundamental interesse para o entendimento das teses do autor. Para Danto, como anunciado anteriormente, as teorias artísticas são *constitutivas* do ambiente de arte, de modo tal que, sem elas, não é possível supor a existência da arte. Essa premissa marca a introdução de um *elemento cognitivo necessário* não apenas para a percepção da arte, mas sobretudo para sua produção. Retornando ao jargão kuhniano: "paradigms provide scientists not only with a map but also with some of the directions essential for map-

²⁶ "De acordo com essa teoria, os artistas em questão não deveriam ser compreendidos como se estivessem imitando formas reais sem obter êxito, mas, como se estivessem, de modo bem-sucedido, criando novas formas, tão reais quanto as formas que se imaginava que a arte mais antiga, em seus melhores exemplos, estaria imitando de forma admirável. A arte, afinal de contas, era, desde há muito, considerada como criativa (Vasari diz que Deus foi o primeiro artista), e os pós-impressionistas deveriam ser explicados como genuinamente criativos, visando, nas palavras de Roger Fry, 'não a ilusão, mas a realidade'. Esta teoria (TR) forneceu um modo inteiramente novo de olhar para a pintura, antiga e nova." (Ibid., pp. 573-574; p. 150 deste volume).

²⁷ "Por intermédio dessa teoria (TR), as obras de arte reentraram no cerne das coisas, de onde a teoria socrática (TI) havia procurado expulsá-las: se não *mais* reais do que algo que os carpinteiros fabricam, pelo menos, elas não eram *menos* reais. Os pós-impressionistas conseguiram uma vitória na ontologia." (Ibid., p. 574, grifo do autor; p. 151 deste volume).

making”.²⁸ (KUHN, 1996, p. 109). Na próxima seção, portanto, mostrarei a natureza desse elemento constitutivo da arte.

2.3 “THE ARTWORLD”: A NATUREZA TEÓRICA DA ARTE

Para Danto, a intuição provida pelas *Brillo Boxes* de Warhol era de que candidatar-se à categoria de obra de arte significava necessariamente, para um artefato, estar de tal maneira imbricado na atmosfera teórica em virtude da qual ele se fez possível como arte que, destacado desse contexto, dificilmente o constituiríamos como uma obra de arte. A tese forte do artigo “The Artworld” é, portanto, a identificação desse domínio específico, que Danto denomina “mundo da arte”, cuja inexistência tornaria impossível também a arte:

To see something as art requires something the eye cannot de[s]cry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.²⁹ (DANTO, 1964, p. 580).

Danto supõe que o reconhecimento de um “mundo da arte”, i.e., um contexto formado por certa “atmosfera de teoria artística” e pela história da arte, é um pré-requisito para a própria percepção da *obra de arte*. Embora uma aproximação imediata às noções descritas por Kuhn pareça possível, como no

²⁸ “[...] os paradigmas provêm não apenas um mapa, mas algumas das direções essenciais para a produção de mapas.” (KUHN, 1996, p. 109).

Em seguida, Kuhn esclarece o que está implicado em sua afirmação: “In learning a paradigm the scientist acquires theory, methods, and standards together, usually in an inextricable mixture. Therefore, when paradigms change, there are usually significant shifts in the criteria determining the legitimacy both of problems and of proposed solutions”

[“Ao aprender um paradigma, o cientista adquire uma teoria, métodos e padrões ao mesmo tempo, numa mistura normalmente inextricável. Desse modo, quando mudam os paradigmas, ocorrem também transformações significantes no critério que determina a legitimidade dos problemas bem como das soluções propostas”]. (KUHN, 1996, p. 109).

²⁹ “Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (DANTO, 1964, p. 580; p. 158 deste volume).

trecho que se segue, é importante sublinhar uma distinção entre as duas passagens. Afirmava Kuhn:

What a man sees depends both upon what he looks at and also upon what his previous visual-conceptual experience has taught him to see. In the absence of such training there can only be, in William James's phrase, 'a bloomin' buzzin' confusion.'³⁰ (KUHN, 1970, p. 112).

Kuhn parece se referir à percepção de fatos do mundo: vejo *coisas* a partir de minha experiência visual-conceitual anterior, de modo a constituir o que vejo como uma mesa, uma cadeira, ou como uma caixa vermelha, azul e branca. A afirmação de Danto é de outra ordem: vejo alguma coisa *como* outra, ou seja, vejo caixas empilhadas, nas cores vermelha, azul e branca, *como* arte. Sua afirmação implica que a percepção pura e simples é ainda insuficiente para apreender a *obra*, afinal, *ver* alguma coisa *como arte* exige algo que o *olho* não pode *perceber*. Seriam duas ordens de acontecimentos, portanto: a percepção do objeto material, i.e., de suas propriedades intrínsecas, e a constituição da obra de arte, por ora não delimitada.

O emprego de termos que referem ao *olho* e ao *sentido da visão*, no entanto, parece mais se aproximar de recursos retóricos utilizados pelo autor, no sentido de responder à filosofia da arte³¹ e à crítica³² sustentadas por tais premissas, do que sugere uma teoria robusta sobre a participação daquele órgão na constituição da obra de arte. A partir da década de 1990, contrário à tese de que a *visão* seja histórica, à maneira do conhecimento humano, Danto trata do tema com mais clareza.

O autor reconhecerá um âmbito modular da visão, i.e., a visão como um sistema apartado que funciona de modo independente dos sistemas cognitivo e de crenças, que o afasta da idéia que *toda* observação é “carregada

³⁰ “O que um homem vê depende tanto daquilo que ele olha como daquilo que sua experiência visual-conceitual prévia o ensinou a ver. Na ausência de tal treino, somente pode haver o que William James chamou de “confusão atordoante e intensa.” (KUHN, 2006, p. 150, tradução de: BOEIRA, Beatriz Vianna; BOEIRA, Nelson).

³¹ Cf. Capítulo 2, seção 2.1.

³² Cf. Capítulo 1.

de teoria”:³³ “How we see at the basic level relevant to adaptation is unaffected by what we know, or what we believe”.³⁴ (DANTO, 2001, p. 8).

In some way, we know that there has to be an interfacing of input systems and central cognitive processes, in the sense that we interpret what we sense, relative to the system of beliefs.”³⁵ (DANTO, 2001, p. 8).

De modo que, o autor conclui,

It is through this interface that history supervenes on perception. The history of perception is the history of central systems vesting what we see with meanings that have not entirely to do with what we see, since they are often relational terms that are conferred by things often not present in pictures. There is no doubt that perception so structured is historical, simply because there is a history of such systems. It is through that that we are historical beings as well, unlike animals, with whom we almost certainly share the main features of our visual input system. [...] The eye is not historical, but we are. The philosophy of art begins here.³⁶ (DANTO, 2001, p. 9).

Em outro artigo, intitulado “Animals as Art Historians: Reflections on the Innocent Eye”,³⁷ em que a ideia de “olho inocente”³⁸ na arte é discutida a partir

³³ Cf. DANTO, Arthur Danto, “Seeing and Showing”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59:1, Winter 2001. Ensaio apresentado no Simpósio: “The Historicity of the Eye”.

³⁴ “Como vemos no nível básico relevante à adaptação não é afetado pelo que sabemos, ou por nossas crenças”. (DANTO, 2001, p. 8).

³⁵ “De algum modo sabemos que deve haver uma interface entre sistemas de estímulos e processos cognitivos centrais, relativa ao sistema de crenças, no sentido de que interpretamos o que sentimos.” (Ibid., p. 8).

³⁶ “É através dessa interface que a história sobrevém à percepção. A história da percepção é a história de sistemas centrais conferindo àquilo que vemos sentidos que não têm tudo a ver com o que vemos, já que eles são, com frequência, termos relacionais concedidos por coisas que, com frequência, não estão presentes nas imagens. Não há dúvida que a percepção assim estruturada seja histórica, simplesmente porque há uma história de tais sistemas. É em razão disso que também somos seres históricos, diferentemente dos animais, com os quais nós certamente compartilhamos os principais aspectos de nosso sistema visual de estímulos. [...] O olho não é histórico, mas nós somos. A filosofia da arte começa aqui.” (Ibid., p. 9).

³⁷ Cf. DANTO, 1992, pp. 15-31.

³⁸ O conceito atribuído a John Ruskin (Londres, 1819-1900) permaneceu no debate artístico até as décadas de 1950 e 1960 e ecoa na crítica de Clement Greenberg ou no mote “What you see is what you see” [“O que você vê é o que você vê”] do artista Frank Stella (*apud* DANTO, 1992, p. 17).

Afirmava Ruskin: “The whole technical Power of painting depends upon our recovery of what may be called the innocency of the eye: that is to say, of a certain childish perception of those flat stains of color, merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man might see them if suddenly gifted with sight.”

da pintura *The Innocent Eye Test* (1981),³⁹ do artista americano Mark Tansey, Danto explora aquele ponto em que a filosofia da arte começa:

To be responsive to works of pictorial art requires us [...] to be responsive to features of pictures to which animals cannot be responsive, since it falls outside the pictorial competence of which they *are* capable. They are incapable of it because seeing something as art is not a perceptual skill wired in but a matter of being located, as animals are not, in culture and in history. Pictorial competence is wholly natural, an evolutionary by-product. Artistic competence is a matter of what we might term non-natural meanings. I mean by this merely that such meanings have to be learned. The innocent eye can see that one of Ruskin's rocks is a rock, by much the same pathways through which it sees that a rock is a rock. What the innocent eye cannot see is that one of Ruskin's rocks is drawn the way an innocent would see it, so that as a drawing it propounds a thesis in the morality of perception and the goodness of the world.⁴⁰ (DANTO, 1992, p. 21, grifo do autor).

É preciso notar que um aspecto extremamente importante para o desenvolvimento da investigação filosófica de Arthur Danto é expresso pela primeira vez já em “The Artworld”: qualquer apelo às chamadas “propriedades perceptuais” [*perceptual properties*] dos dois objetos, i.e., as propriedades

[“Todo o Poder técnico da pintura depende de nosso restabelecimento do que pode ser chamado de inocência do olho: isso quer dizer, de certa percepção infantil daquelas manchas planas de cor, meramente como tais, sem consciência do que elas significam, como um homem cego as veria se fosse subitamente presenteado com a visão.”] (RUSKIN, J. *The Elements of Drawing*, [1856-1857], apud DANTO, 1992, p. 17).

³⁹ A pintura representa com pretensa seriedade um experimento científico em que a noção de “olho inocente” está supostamente em jogo. Nela, representados de maneira realista, figuram um grupo de cientistas e uma vaca, por eles conduzida até uma galeria onde podemos reconhecer ainda duas pinturas dentro da pintura de Tansey: *The Young Bull* (1647) de Paulus Potter e um quadro da série de montes de feno de Monet (década de 1890). A pergunta/anedota aqui seria se Paulus Potter haveria atingido um alto grau de realismo na representação capaz de despertar na vaca real, através de seu “olho inocente”, a reação que a visão de um touro real desencadearia.

⁴⁰ “Ser receptivo a obras de arte pictóricas exige [...] que sejamos receptivos a aspectos das imagens para os quais os animais não podem ser receptivos, já que isto está além da competência imagética da qual eles são capazes. Eles são incapazes daquilo [de serem receptivos a obras de arte pictóricas] porque ver alguma coisa como arte não é uma habilidade perceptual que se conecta, mas uma questão de estar situado, como os animais não estão, na cultura e na história. A competência imagética é completamente natural, um subproduto evolucionário. A competência artística é uma questão daquilo que poderíamos chamar de significados não-naturais. Com isso quero dizer simplesmente que tais significados devem ser aprendidos. O olho inocente pode ver que uma das rochas de Ruskin é uma rocha, pelos mesmos caminhos pelos quais ele vê que uma rocha é uma rocha. O que o olho inocente não pode ver é que uma das rochas de Ruskin é representada do modo como um olho inocente a veria, de maneira que, como um desenho, ele propõe uma tese sobre a moralidade da percepção e a virtude do mundo.” (DANTO, 1992, p. 21, grifo do autor).

intrínsecas manifestas à percepção, como, por exemplo, o fato da *Brillo Box* “ser [feita] de madeira” e a embalagem do sabão *Brillo* “ser [feita] de papelão” não nos ajudaria a distinguir a obra de arte do objeto comum. Desse modo, pode-se inferir que as propriedades sensíveis são *insuficientes* para se determinar se um objeto é artístico ou não.

Há ainda um aspecto que concerne aos sentidos como forma de conhecimento que convém ser abordado nesse momento. Embora o termo “estético” e suas variantes não ocorram em “The Artworld”, como colocados, os elementos do problema evocam considerações dessa natureza, de modo que parece plausível suspender por ora o curso dessa exposição para abordar brevemente a relação entre a estética e a obra de arte à luz das análises providas pelo autor em obras posteriores ao referido artigo. Em seguida, na seção 3.2, retomarei o curso da investigação sobre as teorias que tornam a arte possível.

2.3.1 O abandono do juízo estético⁴¹ na constituição da obra de arte na filosofia de Danto

A conclusão enunciada na seção anterior, a saber, que as propriedades sensíveis não são *suficientes* para determinar se um objeto é artístico ou não, terá desdobramentos importantes na constituição da teoria da arte de Arthur Danto, sobretudo no que concerne à sua progressiva e

⁴¹ Como o predicado estético pode qualificar diversos substantivos: juízos, experiências, conceitos, propriedades ou termos, optei por tomar os *juízos estéticos* como centrais nessa discussão. De acordo com Zangwill (2010), podemos compreender os outros usos do predicado nos termos do *juízo estético*: *propriedades estéticas* são aquelas que são atribuídas em juízos estéticos; *experiências estéticas* são aquelas que fundamentam juízos estéticos; *conceitos estéticos* são aqueles que são empregados em juízos estéticos; e *termos estéticos* são aqueles que são tipicamente usados na expressão linguística de juízos estéticos. Cf. ZANGWILL, N. "Aesthetic Judgment", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2010 Edition), ZALTA, Edward N. (Ed.).

Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/aesthetic-judgment/>>. Acesso em: 10/07/2010.

questionável radicalização, que culmina por sugerir a cisão entre os domínios da estética e da filosofia da arte.⁴² No prefácio à *Transfiguration*, Danto já sinalizava não apenas a direção a ser tomada em sua investigação, mas também dava indícios do seu entendimento do que se encerra no juízo estético:

[...] a fresh new start was required, in which the transfigured objects were so sunk in banality that their potentiality for aesthetic contemplation remained beneath scrutiny even after metamorphosis. This way the question of what made them artworks could be broached without bringing aesthetic considerations in at all. This I believe to have been the contribution of the Pop artist Andy Warhol.⁴³ (DANTO, 1981, p. vi).

De acordo com o filósofo Martin Seel,⁴⁴ em *After the End of Art*, Danto elabora uma conclusão muito mais forte do que a afirmação de que as propriedades intrínsecas não são suficientes para a determinação do que é uma obra de arte. Danto afirma que,

Visuality drops away as little relevant to the essence of art as beauty proved to have been. For art to exist there does not even have to be an object to look at, and if there are objects in a gallery, they can look like anything at all. [...] Whatever art is, it is no longer something

⁴² Neste debate, por exemplo, o filósofo Noël Carroll tem defendido que a Filosofia da Arte e a Filosofia da Estética são empresas diferentes. Carroll acredita que as teorias estéticas da arte e as “intuições” que delas provêm são equivocadas e por esta razão desencoraja seu uso. O autor crê, ainda, que este uso é motivado, em parte, pela aceitação tácita ou irrefletida de suas premissas. Desse modo, Carroll sustenta que (i) a filosofia da arte e a estética deveriam ser tratadas como duas áreas de investigação já que (ii) esta falha foi e continua a ser uma fonte de confusão filosófica. Além disso, a ambiguidade entre a filosofia da arte e a filosofia da estética – facilitada pela explicação do conceito de arte através da categoria do estético – penetra profundamente no discurso desse campo. Quando a filosofia da arte se torna estética, a *agenda* de discussão está já sutilmente estabelecida. Ainda de acordo com o autor, a história da arte e a relação entre arte e moralidade, política e o mundo de modo geral – tópicos de mais profunda importância para os teóricos da arte fora da tradição analítica – por exemplo, são primariamente ignorados ou ativamente negados como assuntos de interesse filosófico. Cf. CARROLL, N. 2001, p. 21.

⁴³ “[...] seria preciso uma abordagem completamente nova, na qual os objetos transfigurados estivessem tão submersos na banalidade que seu potencial para a contemplação estética permaneceria inacessível ao escrutínio mesmo depois da metamorfose. Desse modo o exame do que as transformou em obras de arte poderia ser iniciado sem a introdução de qualquer tipo de consideração estética. Acredito ter sido esta a contribuição do artista Pop Andy Warhol.” (DANTO, 1981, p. vi).

⁴⁴ Cf. SEEL, M. “Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto’s *After the End of Art*”. In: *History and Theory*, v. 37, n. 4, December 1998, pp. 102-114.

primarily to be looked at. Stared at, perhaps, but not primarily looked at.⁴⁵ (DANTO, 1997, apud SEEL, 1998, p.104).

Em resposta ao que Seel⁴⁶ qualifica como uma “tendência irritante” [*irritating bias*] contra a “aparência estética” em seus escritos, Danto afirmava:

[...] it must be conceded that *something* must embody the content – the way the face embodies feelings – and that it is, as Seel contends, difficult to imagine a completely dematerialized work of *visual* art [...]. Of course, this is using “aesthetic” in the way Kant used it in the “Transcendental Aesthetic” section of the *Critique of Pure Reason*, as having to do with the senses as sources of knowledge. This is not how the term is customarily used today, where it refers, rather, to appreciative responses to beauty – to the aesthetic as contrasted with the phenomenal properties of things.⁴⁷ (DANTO, 1998, p. 132, grifo do autor).

A referência feita ao termo “estético” como “appreciative responses to beauty” e de suas propriedades como “the aesthetic as contrasted with the phenomenal properties of things” nos permite inferir que a noção de juízo estético utilizada por Danto se refere (i) à contemplação positiva (ii) das propriedades sensíveis dos objetos. A primeira se desenvolve na esteira

⁴⁵ “A visualidade desaparece gradualmente porque é pouco relevante à essência da arte como a beleza provou ser. Para a existência da arte não é preciso nem haver um objeto para se olhar, e se há objetos numa galeria, eles podem se parecer com qualquer coisa. [...] O que quer que a arte seja, ela não é mais alguma coisa para ser fundamentalmente olhada. Encarada, talvez, mas não fundamentalmente olhada.” (DANTO, 1997, apud SEEL, 1998, p.104).

Ainda de acordo com Seel, Danto afirma nas páginas que se seguem que as considerações estéticas, que atingiram seu clímax no sec. XVIII, “have no essential application to what I shall speak of as ‘art after the end of art’ – i.e. art produced from the late 1960s on. That there was – and is – art before and after the ‘era of art’ shows that the connection between art and aesthetics is a matter of historical contingency, and not part of the essence of art”.

[“não têm aplicação essencial ao que denomino a ‘arte depois do fim da arte’ – i.e., a arte produzida a partir do final da década de 1960. Que havia – e há – arte antes e depois da ‘era da arte’ mostra que a conexão entre arte e estética é uma questão de contingência histórica, e não parte da essência da arte”]. (DANTO, 1997, apud SEEL, 1998, p.104).

⁴⁶ O argumento de Seel no referido artigo é que “a criação de aparências únicas no mundo” é o ponto central de toda e qualquer produção artística.

⁴⁷ “[...] é preciso admitir que *alguma coisa* deva corporificar o conteúdo – do modo como a face corporifica sentimentos – e que seja, como Seel argumenta, difícil de imaginar uma obra de arte *visual* completamente desmaterializada [...]. Certamente, esse é o emprego de “estético” do modo como Kant o fazia na seção “Estética Transcendental” da *Crítica da Razão Pura*, como relacionado com os sentidos como fonte de conhecimento. Este não é modo como o termo é costumeiramente usado hoje em dia, quando se refere, ao invés, a respostas apreciativas à beleza – ao estético como contrastado com as propriedades fenomênicas das coisas.” (DANTO, 1998, p. 132, grifo do autor).

daquilo que compreende como um arcabouço conceitual bastante restrito que associa *arte e gosto, beleza e prazer* (DANTO, 2000),⁴⁸ e a segunda, uma compreensão mais afeita àquelas noções surgidas no debate travado no interior do campo da arte, por meio das teorias formalistas e às teorias estéticas de matriz filosófica surgidas em meados do século XX.⁴⁹ É o discurso formalista, no entanto, que parece decisivo para sua formulação. Nesta acepção, as propriedades estéticas estão subsumidas às propriedades perceptuais do objeto, de modo que, ao assumi-las, Danto incorreria num erro conceitual no que concerne à tradição filosófica. A experiência estética e a experiência perceptual, sob esse entendimento, se tornariam equivalentes ou assimiladas uma à outra, como observa o filósofo Michael Kelly:

The problem, as I see it, starts with his critique of aesthetic theories that rely on the perceptual properties of artworks. Although this critique is accurate, in part, because of the limits of relying on perception alone to understand art philosophically, it should not apply to aesthetics as well. To begin with 'perceptual' and 'aesthetic' are not synonymous terms or concepts. Moreover, aesthetic properties are not just perceptual because they include the conceptual plane Danto discusses. That is, the aesthetic encompasses the perceptual and conceptual, whereas in his philosophy of art, the aesthetic is equated with the perceptual and the two are opposed to the conceptual. This causes problems because the making and experience of artworks are marked by the mixture of the perceptual and conceptual and thus by the aesthetic, so to understand artistic practice and experience, we cannot leave the aesthetic out of the picture, even while – in fact, precisely when – we are trying to understand art philosophically.⁵⁰ (KELLY, 2007, pp. 6-7).

⁴⁸ Cf. DANTO, A. "Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art". Artigo apresentado na The Nexus Foundation, Tilburg, Holanda, 2000. Disponível em: http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=846&keyword=danto. Acesso em: 18/10/2010.

⁴⁹ Cf. SIBLEY, Frank. "Aesthetic Concepts," *Philosophical Review*, 68, pp. 421–450, 1959; reimpresso em: BENSON, J.; REDFERN, B.; COX, J.R. (Eds.). *Approach to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

⁵⁰ "O problema, como o compreendo, começa com sua crítica às teorias estéticas que se sustentam em propriedades perceptuais das obras de arte. Embora essa crítica seja correta, em parte, por causa dos limites em confiar apenas na percepção para entender a arte filosoficamente, ela não deveria aplicar-se à estética também. Para começar, "perceptual" e "estético" não são termos ou conceitos sinônimos. Além disso, propriedades estéticas não são apenas perceptuais porque elas incluem o plano conceitual que Danto discute. Isto é, o estético abrange o perceptual e o conceitual, enquanto em sua filosofia da arte, o estético é equiparado ao perceptual e ambos são opostos ao conceitual. Isto causa problemas porque o fazer e a experiência com as obras de arte são marcados pela mistura do perceptual e do conceitual e, desse modo, pelo estético, de modo que, para entender a prática e a experiência artísticas, nós não podemos deixar o estético fora do quadro, mesmo quando – de fato, precisamente quando

Danto, com frequência, justifica a exigência de um novo ponto de partida para a filosofia da arte nos termos que concernem à recusa do primeiro aspecto, i.e., da contemplação positiva, como um “sentido da beleza” sustentada pelo conceito normativo do “gosto”.⁵¹ O autor atribui a Marcel Duchamp a deposição do gosto como um imperativo estilístico (DANTO, 1998, p. 133; 2008, pp. 21-22), cabendo-lhe, como filósofo, apenas acompanhar o que se passava no território da arte.

Duchamp, I think single-handedly, demonstrated that it is entirely possible for something to be art without having anything to do with taste at all, good or bad. Thus he put an end to that period of aesthetic thought and practice which was concerned, to use a title of David Hume's, with the standard of taste.⁵² (DANTO, 2000).

A “superação do gosto”, segundo Danto (2000), foi um efeito de seus *ready-mades*, artefatos destinados a exemplificar a mais radical dissociação da estética em relação à arte. Danto sublinha que, retrospectivamente, em 1961, Duchamp (apud DANTO, 2000) escreveu: “A point which I very much want to establish is that the choice of these 'readymades' was never dictated by aesthetic delectation”. E concluiu, “The choice was based on a reaction of

– nós estamos tentando entender a arte filosoficamente.” KELLY, M. “Making a Brillo Box red, white and blue is easy: making it an artwork isn't”, 2007, pp. 6-7. Disponível em: <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/OCA/KellyDantoConference.pdf>. Acesso em: 13/04/2007.

⁵¹ De acordo com Cohen (2000, p. 60), o gosto tem sido compreendido como (1) a capacidade de sentir prazer em certos objetos artísticos e naturais, (2) a capacidade de identificar os elementos constitutivos em tais objetos e (3) a capacidade de discernir certas propriedades especiais. O gosto no sentido (1) é tema de discussão filosófica desde o início do século XVIII, culminando na obra de David Hume e Immanuel Kant. Essa concepção de gosto é extensiva da ideia de que a “beleza” ou a “excelência artística” não é ela própria uma propriedade objetiva das coisas. Gosto no sentido (2), que é um análogo da noção de gosto como a habilidade de discriminar com a língua e as papilas gustativas, tem sido também tópico de discussão desde o século XVIII, articulado talvez mais claramente por Hume. Uma conexão entre o sentido (1) e o sentido (2) foi também pretendida pelos autores do século XVIII. O gosto no sentido (3), no entanto, é uma concepção originada em meados do século XX, notadamente na obra de Frank Sibley [seu importante artigo “Aesthetic Concepts” foi publicado na *Philosophical Review* em 1959]. O ponto central é a ideia de que a beleza, a elegância, a graça e outras propriedades – coletivamente chamadas de “propriedades estéticas” – exigem uma capacidade especial para seu reconhecimento, embora estas sejam propriedades verdadeiramente objetivas fixadas nos objetos julgados. Apesar de discordar em alguns aspectos, Danto (2007, p. 7) confessa grande admiração pelo referido artigo de Sibley.

⁵² “Duchamp, creio que sem assistência, demonstrou que é inteiramente possível que algo seja arte sem que tenha qualquer relação com o gosto, bom ou mau. Desse modo, ele pôs fim àquele período do pensamento e da prática estéticos que estava comprometido, para usar um título de David Hume, com o padrão do gosto.” (DANTO, 2000).

visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste...in fact a complete anesthesia."⁵³

“Em 1924”, afirma Danto,

Duchamp made it clear that finding an object with no aesthetic qualities was far from simple, but we can get a sense for his intention if we consider his *Comb* (1916) - a simple metal comb of the sort used by dog owners to groom their pets. No one can be said to have either good or bad taste in metal grooming combs! They exemplify the principle of the readymade through the fact that there is "no beauty, no ugliness, nothing particularly aesthetic about it," and from this perspective one of them is as good as any other.[...] It was no intention of Duchamp to have the urinal sublated under aesthetic perception, and appreciated as something after all beautiful - something to which we had heretofore been blind. "I threw ...the urinal in their faces as a challenge, and now they admire it for its aesthetic beauty." Its beauty, if beauty there is, is neither here nor there. He was submitting it as a work of art, not something calculated to induce what he dismisses as "retinal flutters."⁵⁴ (DANTO, 2000).

A solução do problema instaurado por Duchamp, portanto, não se resumiria em adotar uma atitude estética ou prática, de acordo com as circunstâncias, mas que, de modo mais profundo, a atitude contemplativa não se configurava mais como a atitude apropriada para a apreensão daquele tipo

⁵³ “Uma questão que eu quero muito deixar clara é que a escolha desses ready-mades nunca foi determinada pelo deleite estético [...] a escolha foi baseada numa reação de indiferença visual com, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto... na verdade uma completa anestesia”.

Fala proferida por Duchamp no Museum of Modern Art, Nova York, em 19 de outubro de 1961. Reimpresso em: SANOUILLET, M.; PETERSON, E. (Eds.). *Salt Seller. The Writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Oxford University Press, 1973.

⁵⁴ “Duchamp deixou claro que encontrar um objeto desprovido de qualidades estéticas estava longe de ser simples, mas podemos ter uma ideia de sua intenção se considerarmos seu *Pente* (1916) – um pente de metal comum do tipo usado por donos de cachorros para tratar de seus animais de estimação. Não se pode dizer que alguém tenha bom ou mau gosto em relação a pentes de tratamento de metal! Eles exemplificam o princípio dos *ready-mades* pelo fato de que não há ‘nenhuma beleza, nenhuma feiúra, nada particularmente estético a respeito deles’, e dessa perspectiva, qualquer um deles é tão bom quanto o outro. [...] Não era a intenção de Duchamp ter o urinol mantido sob a percepção estética e apreciado como algo belo afinal de contas – algo para o qual estivéssemos cegos até agora. ‘Eu atirei ... o urinol em suas caras como um desafio e agora eles o admiram por sua beleza estética.’ Sua beleza, se há alguma, não está nem aqui nem lá. Ele o estava submetendo como uma obra de arte, não como algo calculado a induzir o que ele rejeita como “excitações retinianas.” (DANTO, 2000).

Para referência à citação de Duchamp cf. DUCHAMP, M. “Letter from Duchamp to Hans Richter”, 1962. In: MOTHERWELL, R., *Dada Painters and Poets: An Anthology*. New York, Wittenborn, 1952, p. xiii.

Para referência ao termo “retinal flutters”, cf. CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1971, p. 68.

de obra. Em 2007, ao tecer algumas considerações sobre o lugar da estética em *Transfiguration*, Danto reconhece:

In particular, it made no allowance for aesthetic properties, which had been pretty much the meat and potatoes of academic reflection on art [...]. It was my revulsion at this literature that accounts for the somewhat anti-aesthetic coloration of the book, when all I was entitled to was a denial that possessing aesthetic interest constituted a third necessary condition. Admittedly, I was, like most philosophers thinking primarily of beauty, and my grounds for denying its necessity was based on the observation that much of the world's art is prized not for its beauty, since there is none, but for other reasons altogether.⁵⁵ (DANTO, 2007, p. 3).

O componente antiestético da filosofia da arte de Danto se desenvolve, portanto, (i) a partir de uma compreensão bastante restrita do conceito de “estético”, i.e., como o “sentido da beleza”.⁵⁶ Como ficará mais claro no decorrer deste capítulo, para o autor, (ii) as propriedades estéticas, quando aplicáveis, são fundadas sobre as propriedades perceptuais dos objetos artísticos;⁵⁷ por fim, e como consequência das premissas anteriores, (iii) por crer que Duchamp, através de seus *ready-mades*, tivesse obtido êxito em seus esforços de excluir os juízos estéticos de nossa experiência com a arte, Danto

⁵⁵ “Em particular, [*Transfiguration*] não levou em consideração as propriedades estéticas, que haviam sido o fundamento da reflexão acadêmica sobre arte [...]. Minha repulsa a essa literatura é que explica a coloração um tanto antiestética do livro, ao passo que tudo o que eu tinha o direito de fazer era negar que a posse de interesse estético constituía uma terceira condição necessária. Reconheço que estava, como a maioria dos filósofos, pensando principalmente na beleza, e a razão para negar sua necessidade estava baseada na observação de que muito da arte do mundo é valorizada não por sua beleza, visto que não há nenhuma, mas por razões completamente diferentes.” DANTO, A.C. “The *Transfiguration* tranfigured: concluding remarks, 2007, p. 3. Disponível em: <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/OCA/DantoDantoConference.pdf>. Acesso em: 13/04/2007.

⁵⁶ “[...] não menos na prática artística que na filosofia da arte, há uma tradição praticamente ininterrupta, de Baumgarten através de Santayana até os formalistas do grupo Bloomsbury, bem como Roger Fry e Clive Bell, que conecta arte com gosto, beleza com prazer, num conciso pacote conceitual.” (DANTO, 2008, p. 18).

⁵⁷ Para uma discussão aprofundada da noção de beleza na arte, cf. DANTO, A. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court Publishing Company, 2002. Neste livro, Danto introduz a distinção entre o conceito de “beleza interna” [*internal beauty*] na arte e beleza externa [*external beauty*] na estética em geral.

elimina, ao menos ostensivamente, toda a sorte de considerações dessa ordem de sua teoria da arte.⁵⁸

Há ainda um elemento no trecho citado que merece atenção: Danto atribui a “coloração antiestética” presente em *Transfiguration* à sua repulsa pela literatura acadêmica sobre estética na década de 1950. “I found the readings interesting but largely irrelevant”, afirmava Danto (2003, p. 1), “since I was never able to see what they had to do with the art that had brought me to New York in the first place.”⁵⁹ E completa,

It was not that aesthetic considerations, in a larger sense, were irrelevant to the culture of Abstract Expressionism: they were, rather, central in the endless discussions that took place about the exciting painting that one went to see in the galleries that showed this work, or wrangled over at artists' parties. It was just that nothing I had learned about in the canonical aesthetic texts seemed remotely connected with what was happening in the art. The questions that exercised the painters I knew seemed so distant from the philosophy that claimed to touch upon art that one who knew both sides of the matter had to wonder what the point of the philosophy was. It was long after the occasion on which he first said it that I heard a version of the celebrated putdown of aesthetics by the witty and truculent artist, Barnett Newman – “aesthetics is for art what ornithology is for the birds.”⁶⁰ (DANTO, 2003, p. 1).

Ainda que o argumento apresentado para a dissociação entre arte e estética não seja robusto, esta passagem será instrutiva para a continuidade

⁵⁸ Para uma discussão sobre a experiência estética implicada na argumentação de Danto sobre a natureza metafórica da representação artística em *Transfiguration*, cf. PUOLAKKA, Kalle. “Is There Room for Aesthetic Experience in *The Transfiguration of the Commonplace*?”, 2007. Disponível em: <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/OCA/PuolakkaDantoConference.pdf>. Acesso em: 19/04/2007.

⁵⁹ “Eu achava as leituras interessantes, mas irrelevantes em grande medida, já que eu não conseguia entender o que elas tinham a ver com a arte que me trouxe a Nova York em primeiro lugar.” (DANTO, 2003, p. 1).

⁶⁰ “Não é que as considerações estéticas, num sentido mais alargado, fossem irrelevantes para a cultura do Expressionismo Abstrato: elas eram, ao invés, centrais nas discussões intermináveis que aconteciam sobre a pintura estimulante vista nas galerias que mostravam esses trabalhos, ou pelas quais disputavam nas festas de artistas. Apenas que nada que eu tivesse aprendido nos textos de estética canônicos parecia remotamente conectado com o que estava acontecendo na arte. Os temas que exercitavam os pintores que eu conhecia pareciam tão distantes da filosofia que reivindicava lidar com a arte que alguém que conhecesse ambos os lados da questão tinha de se perguntar qual era o propósito da filosofia. Foi muito depois da ocasião em que ele disse isso pela primeira vez que eu ouvi uma versão do célebre insulto à estética proferido pelo artista mordaz e agressivo, Barnett Newman – “a estética está para a arte assim como a ornitologia está para os pássaros.” (DANTO, 2003, p. 1).

desse trabalho. Segundo o *dictum* de Newman, não havia nada que a estética, como disciplina, pudesse ensinar à arte. Danto, por sua vez, afirma que as questões que moviam os pintores pareciam radicalmente distantes daquelas exercitadas pela filosofia da arte. Assim, em que medida as *teorias* podem constituir o mundo da arte? Como estas afirmações e sua tese sobre o “mundo da arte” podem ser conciliadas? Há aqui uma distinção fundamental a ser feita entre as *teorias estético-filosóficas* em sentido forte, às quais se aludem na passagem, e as *teorias artísticas* às quais Danto se refere em “The Artworld” para que se possa compreender sua tese, como mostrarei na próxima subseção.

2.3.2 As teorias artísticas constitutivas do “mundo da arte”

Como apresentado no início do capítulo 2, a tese principal de Danto em “The Artworld” apresenta uma condição necessária para a existência de arte: aquilo que o autor denomina um “mundo da arte”, formado, por sua vez, por:

- (i) uma atmosfera de *teoria artística*;
- (ii) conhecimento da *história da arte*.

Certamente, o ponto nevrálgico dessa tese é a menção a *teorias artísticas* como *necessárias* para a constituição de algo como arte. De antemão poder-se-ia objetar quanto à anterioridade de uma em relação à outra. Afinal, o que vem primeiro: a arte ou a teoria? Nesse ponto, é preciso traçar a distinção entre as teorias estéticas que resultam da reflexão crítica e sistemática acerca das práticas do mundo da arte, as quais poderíamos denominar *teorias estético-filosóficas*, e aquelas que cumprem papel constitutivo no mundo da arte de Danto, i.e., as chamadas *teorias artísticas*. É às *teorias estético-filosóficas*, no sentido forte, que Danto e Newman se referem na passagem citada na seção precedente, i.e., às *teorias estéticas* como reflexões teóricas

sobre a prática artística, portanto, posteriores às práticas. Para o artista, participando de um debate intitulado "Aesthetics and the Artist",⁶¹ essa relação, supostamente, implicaria numa atitude arrogante por parte dos estetas, como se apenas com eles os artistas pudessem aprender *de fato* o que estavam fazendo. Para o filósofo, restava a confrontação destas teorias com a arte já produzida.

Por outro lado, segundo Danto, há um corpo de teorias que desempenha um papel *constitutivo* para a arte e que corresponde ao que foi enunciado como uma atmosfera de *teorias artísticas*. Acrescido da *história da arte*, era esse o contexto necessário a que Danto se referia, capaz de prover a diferença entre uma obra de arte e um objeto que com ele partilhasse suas qualidades sensíveis e sem o qual, sobretudo, a existência da arte seria impossível:

What in the end makes the difference between a Brillo Box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is [...]. Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the art world, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago. [...] The world has to be ready for certain things, the artworld no less than the real one. It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible. It would, I should think, never have occurred to the painters of Lascaux that they were producing art on those walls. Not unless there were Neolithic aestheticians.⁶² (DANTO, 1964, p. 581).

⁶¹ *4th Annual Woodstock Art Conference*. Participaram da conferência Robert Motherwell, John Ashford, George Boas, James Fitzgibbons, Harry Holtzman, Susanne K. Langer, George L.K. Morris, Barnett Newman, David Smith and Robert Wolff. (BRESLIN, 1993, p. 623 n. 53).

Durante um debate com a filósofa Susanne K. Langer, Barnett Newman atacou os estetas profissionais, dizendo: "I feel that even if aesthetics is established as a science, it doesn't affect me as an artist. I've done quite a bit of work in ornithology; I have never met an ornithologist who ever thought that ornithology was for the birds." Mais tarde, ele diria: "Aesthetics is for the artist as ornithology is for the birds."

["Eu sinto que mesmo que a estética seja estabelecida como ciência, como um artista, ela não me afeta. Eu já fiz muitos trabalhos em ornitologia: eu nunca encontrei um ornitologista que pensasse que a ornitologia fosse para os pássaros"].

Cf. HO, Melissa, "Chronology of the Artists Life". In: TEMKIN, Ann (Ed.), *Barnett Newman*. Philadelphia Museum of Art, 2002, pp. 318-35.

⁶² "O que no final das contas faz a diferença entre uma caixa de *Brillo* [Brillo box] e uma obra de arte que consiste em uma *Caixa de Brillo* [Brillo Box] é uma certa teoria da arte. É a teoria que a eleva ao mundo da arte, e a impede de colidir com o objeto real que ela é [...]. Obviamente,

De todo modo, é preciso explicitar a natureza dessa sorte de teorias às quais, em “The Artworld”, Danto se refere usando as locuções “teoria da arte” e “teorias artísticas”. Em primeiro lugar, há que se marcar claramente sua distinção frente às teorias estético-filosóficas: o desenvolvimento sistemático que caracteriza estas últimas nem sempre está presente nas teorias artísticas, como poderíamos inferir desta afirmação: “most works of art are generated in part by bodies of theory that do not rise to the level of philosophy”⁶³. (DANTO, 2007, p. 33-34). No mesmo ensaio, Danto assume claramente a distinção que por ora pretendo explicitar:

The sense in which I used the term “theory” in my early writings was more or less equivalent to having a reason for believing that something like *Fountain* or *Brillo Box* were works of art – that their presence in gallery or even museum spaces would not automatically elicit “That’s not art!” I did not have in mind anything that was a *philosophical* theory of art – a theory of the kind that I was to begin to advance in TOC.⁶⁴ (DANTO, 2007, p. 30, grifo do autor).

As *teorias artísticas*, embora possam também ser alimentadas por teorias filosóficas no sentido forte, desenvolvem-se nos círculos de atuação do artista – no ateliê, nas associações, na crítica, nas publicações sobre arte como as conhecemos na atualidade, ou nas corporações de ofício e na obra tratadística de outros tempos, apenas para nomear alguns exemplos. Pensando retrospectivamente sobre “The Artworld”, Danto afirma que, em 1964,

sem a teoria, é improvável que alguém a veja como arte, e para vê-la como parte integrante do mundo da arte, é preciso ter dominado uma boa parte da teoria artística, assim como uma quantidade considerável da história recente da pintura de Nova York. Ela não poderia ter sido arte há cinquenta anos. [...] O mundo precisa estar preparado para certas coisas, o mundo da arte não menos que o mundo real. É o papel das teorias artísticas, hoje e sempre, fazer o mundo da arte, e a arte, possíveis. Jamais ocorreu aos pintores de Lascaux, eu presumo, que eles estivessem produzindo *arte* naquelas paredes. Não, a menos que houvesse estetas neolíticos.” (DANTO, 1964, p. 581); p. 161 deste volume).

⁶³ “A maioria das obras de arte são geradas em parte por corpos de teoria que não ascendem ao nível da filosofia.” (Id., 2007, p. 33-34).

⁶⁴ “O sentido em que eu usava o termo “teoria” em meus primeiros escritos era mais ou menos equivalente a ter uma razão para acreditar que coisas como *A Fonte* ou a *Brillo Box* eram obras de arte – que a presença delas no espaço de uma galeria ou mesmo de um museu não elicitaria automaticamente “Isto não é arte!”. Eu não tinha em mente nada que fosse uma teoria filosófica da arte – uma teoria do tipo que eu estava prestes a desenvolver em *The Transfiguration of the Commonplace*.” (Ibid., p. 30, grifo do autor).

To be an avant-garde artist was to live in this atmosphere of theory, but the theory was being generated by the artists themselves. It wasn't something that academics had a clue about. There was never greater a distance between the art world and the academic world as in 1964. [...] It was a theory that both generated these objects and was generated from these objects. [...] It was all happening at the same time.⁶⁵ (DANTO, 2001).

O contraste entre estas duas práticas pode ser reconhecido na seguinte afirmação do historiador da arte Richard Gauss (apud KRAUT, 2007, p. 11): “We do not go to the theories of the artists to find the answer to aesthetic problems but turn to them as materials for philosophic study.”⁶⁶ As teorias exigidas pela concepção de “mundo da arte” de Danto – as teorias que “fazem a arte possível” – são, elas próprias, “materiais para o estudo filosófico”. São estas, portanto, (KRAUT, 2007, p. 11) as teorias ensinadas nas aulas de história da arte e cujo “estudo filosófico” é perseguido nos seminários sobre teoria estética. Ao discutir a suposta marginalização a que é submetida a disciplina estética no meio filosófico acadêmico, Robert Kraut, cuja tese atribui esta situação ao tipo de relação mantida entre a prática artística e a reflexão teórica sobre a prática,⁶⁷ afirma:

Granted: art criticism, evaluation and creation are saturated with theory. Participation in the artworld requires background assumptions about the nature and purpose of art, the relevance of genre categories, the contextual determinants of content, the artistic “problems” a work purports to solve, and so on. One need not dispute the role of theory in practice, the “theory laden” character of

⁶⁵ “Ser um artista de vanguarda significava viver nessa atmosfera de teoria, mas a teoria estava sendo gerada pelos próprios artistas. Aquilo era algo sobre o qual os acadêmicos não tinham a menor ideia. Nunca houve uma distância tão grande entre o mundo da arte e o mundo acadêmico como em 1964. [...] Era uma teoria que ao mesmo tempo gerava aqueles objetos e era gerada a partir daqueles objetos. [...] Tudo estava acontecendo ao mesmo tempo.” (Id., 2001).

Entrevista concedida a Michael Kelly [Professor do Departamento de Filosofia da Universidade da Carolina do Norte, Charlotte] para o Projeto Educacional em Mídia Eletrônica da Universidade de Columbia [Nova York, 2001]. Disponível em: <http://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/danto/>. Acesso em: 20/08/2007.

⁶⁶ “Não buscamos as teorias dos artistas para encontrar a resposta para os problemas estéticos, mas nos voltamos a elas como materiais para o estudo filosófico.” GAUSS, Charles E. *The Aesthetic Theories of French Artists*. Baltimore: Johns Hopkins, 1949, pp. 5-6.

⁶⁷ Cf. KRAUT, Robert. “Aesthetic Theory and Artistic Practice: Danto’s Transfiguration of the Artworld”. First Online Conference in Aesthetics: Arthur Danto’s *Transfiguration of the Commonplace* – 25 Years Later. 2007.

Disponível em: <http://artmind.typepad.com/onlineconference>. Acesso em: 04/08/2010.

observation and intention, or the possibility of engaging in institutional activities without substantial theoretical baggage; readers of Kuhn, Feyerabend, and Gombrich need not reaffirm that there is no innocent eye (or ear). The point is not that participation in the artworld – as artist, critic, or consumer – is somehow “theory neutral.” It is not. The point, rather, is that participation in the artworld is not to be conflated with theoretical reflection upon participation in the artworld.⁶⁸ (KRAUT, 2007, p. 6).

As teorias artísticas que compõem o mundo da arte formam o campo discursivo em que as obras surgem e, por extensão, fornecem seus critérios de avaliação em dado momento histórico. Ainda que, por vezes, pretensamente formuladas como *definições reais*, reveladoras de uma suposta essência da arte, as *teorias artísticas* são de fato *definições honoríficas*, ou seja, nas quais o conceito “arte” foi redefinido em termos de um critério escolhido.⁶⁹ Assim, mesmo que num momento posterior se mostrem falsas ou inconsistentes, o que importa a Danto é que as teorias artísticas participam *necessariamente* da intrincada trama que possibilita o surgimento das obras de arte.

Ao descrever o movimento de refutação de determinadas teorias artísticas a partir das aporias deflagradas por novas obras de arte – o confronto entre a Teoria da Imitação e a pintura pós-impressionista e entre a *Pop Art* e a Teoria da Realidade – é possível inferir que não há na tese apresentada por Danto um corpo rígido de teorias capaz de regular *a priori* as determinações do mundo da arte. O modelo kuhniano sobre o qual se sustenta também parece nos permitir tal inferência. Ao invés de sustentar uma relação de dependência hierárquica, portanto, esse corpo de teorias agiria como um organismo retro-alimentador que constituiria o “mundo da arte” ao mesmo tempo em que seria

⁶⁸ “Concedido: a crítica de arte, a avaliação e a criação são saturadas de teoria. A participação no mundo da arte exige pressupostos de fundo sobre a natureza e o propósito da arte, a relevância de categorias de gênero, os determinantes contextuais de conteúdo, os “problemas” artísticos que uma obra pretende resolver, e assim por diante. Não é preciso disputar sobre o papel da teoria na prática, o caráter “carregado de teoria” da observação e da intenção, ou a possibilidade de se engajar nas atividades institucionais sem bagagem teórica sólida; leitores de Kuhn, Feyerabend e Gombrich não precisam reafirmar que não há olho inocente (ou ouvido). A questão não é que a participação no mundo da arte – como artista, crítico ou consumidor – é de algum modo “teoricamente neutra”. Não é. A questão, ao invés, é que a participação no mundo da arte não deve ser confundida com a reflexão teórica sobre a participação no mundo da arte.” (KRAUT, 2007, p. 6).

⁶⁹ Cf. WEITZ, M. 1956, p. 35.

gerado por aqueles objetos, de modo a revelar uma relação de *dependência mútua* entre *obras de arte* e *teorias artísticas*.

A própria investigação filosófica de Danto se inicia no momento em que o autor identifica uma suposta crise no “mundo da arte”, quando, na vigência da chamada “Teoria da Realidade”, começam a surgir obras de arte indistintas de objetos comuns e que pareciam, desse modo, requerer a revisão da teoria-paradigma dominante. Certamente, no início do século XX, não se poderia supor que os desdobramentos do modernismo terminassem por conduzir, em meados da década de 1950, a premissa da obra de arte como realidade a complicados casos de fronteira.

Se a obra de arte é uma coisa real, de acordo com o próprio enunciado da teoria, como podemos distingui-la dos demais objetos, ainda mais quando o objeto real que é uma obra de arte não possui propriedades sensíveis que o distingam do objeto real que é um simples objeto mundano, ou, de acordo com o termo empregado por Danto (1964, p. 581; p. 161 deste volume), “a mere real object”, ou seja, um “mero objeto real”? Seria preciso, a julgar pelas novas obras de arte produzidas, distinguir a realidade da realidade. Nesse sentido, o próprio paradigma que possibilita a constituição daqueles objetos como obras de arte, i.e., “arte é a criação de realidade”, é, ao mesmo tempo, pressionado pelas próprias obras a reconsiderar suas premissas. A seguir, mostrarei a teoria-paradigma da arte como realidade.

2.3.2.1 Teoria da Arte como Realidade

Em sua apresentação da segunda exposição das obras dos artistas Pós-Impressionistas franceses na Inglaterra, o crítico Roger Fry se lança em defesa da vanguarda modernista contra as acusações frequentemente sofridas por aquele grupo de artistas. Fry observa que o sentimento de contrariedade por parte do público surgia de um mal-entendido acerca do que aqueles artistas se propunham a fazer. Para o crítico, a dificuldade tinha origem na convicção profundamente enraizada de que o objetivo da pintura era a imitação descritiva das formas naturais; nos termos de Danto, a “Teoria da Imitação”, a primeira teoria-paradigma apresentada em “The Artworld”. Tendo reconhecido, então, aquele desacordo, Fry apresenta suas considerações:

Now these artists [os Pós-Impressionistas franceses] do not seek to give what can, after all, be but a pale reflex of actual appearance, but to arouse the conviction of a new and definite reality. They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life. By that I mean that they wish to make images which by the clearness of their logical structure, and by their closely-knit unity of texture, shall appeal to our disinterested and contemplative imagination with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical activities. In fact, they aim *not at illusion but at reality*.⁷⁰ (FRY, 1990, p. 167, grifo meu).

De acordo com essa nova teoria, designada por Danto como “Teoria da Realidade”, os artistas em questão não deveriam ser entendidos como *imitadores* de formas reais mal-sucedidos, mas como genuínos *criadores* de novas formas. A pintura pós-impressionista (DANTO, 1964, p. 574) fundaria um

⁷⁰ “Ora, estes artistas [os Pós-Impressionistas franceses] não procuram dar aquilo que pode, afinal de contas, ser apenas um pálido reflexo da aparência verdadeira, mas suscitar a convicção de uma realidade nova e definitiva. Eles não procuram imitar a forma, mas criar forma; não imitar a vida, mas achar um equivalente para a vida. Com isso quero dizer que eles desejam fazer imagens que, pela clareza de suas estruturas lógicas e pela unidade compacta de textura, devem apelar à nossa imaginação desinteressada e contemplativa com algo da mesma vivacidade com que as coisas da vida real apelam a nossas atividades práticas. Na verdade, eles não visam à ilusão, mas à realidade.” (FRY, 1990, p. 167, grifo meu).

Publicado originalmente como “The French Group” no catálogo da segunda exposição Pós-Impressionista nas Grafton Galleries, Londres, 1912.

novo espaço entre os objetos reais e cópias reais de objetos reais: essas obras seriam não cópias [*non-facsimiles*]:

Thus, Van Gogh's potato Eaters, as a consequence of certain unmistakable distortions, turns out to be a non-facsimile of real-life potato eaters; and inasmuch as these are not facsimiles of potato eaters, van Gogh's Picture, as a non-imitation, had as much right to be called a real object as did its putative subjects.⁷¹ (DANTO, 1964, p. 574).

Por meio da “Teoria da Realidade”, segundo Danto (1964, p. 574), as obras de arte reentraram no âmbito das *coisas*, de onde a Teoria da Imitação havia aspirado bani-las. As obras de arte poderiam, ao menos, ser consideradas tão “reais” quanto os objetos produzidos pelos artífices, afirma Danto, aludindo à conhecida distinção feita entre a realidade das formas, a realidade como nos aparece e a imitação das aparências.⁷²

Embora afirmasse que seria ainda nos termos da “Teoria da Realidade” que as obras de arte contemporâneas deveriam ser entendidas, em “The Artworld”, Danto identifica a dificuldade enfrentada por essa teoria para acomodar e orientar a percepção das obras que surgiam no final da década de 1950.⁷³ Danto parece supor que, ao produzirem obras de arte que consistiam em verdadeiras camas, artistas como Rauschenberg e Oldenburg estivessem envolvidos na mesma sorte de argumentação iniciada com Platão na célebre passagem do Livro X da *República* de modo a desafiar, mais uma vez, o paradigma em vigor.

Se a arte consiste na criação de realidade, como nos informa a teoria, não há nada que impeça que um objeto como uma cama genuína seja oferecida como uma obra de arte, tanto mais se exigir do espectador apenas que seja contemplada. Por outro lado, como um exemplar se constitui como

⁷¹ “Assim, *Os Comedores de Batatas* de Van Gogh, como consequência de certas distorções incontestáveis, torna-se uma não cópia de comedores de batatas da vida real; e na medida em que não é uma cópia de comedores de batatas, a pintura de Van Gogh, como uma não imitação [*non-imitation*], tinha tanto direito de ser chamada de um objeto real quanto seu suposto tema.” (DANTO, 1964, p. 574; p. 151 deste volume).

⁷² Cf. Platão, 1949 [598a-598b], pp. 454-455.

⁷³ Cf. Capítulo 1, seção 1.3.

uma obra e os demais, todos a ele semelhantes, permanecem como objetos de uso? Afinal, como é possível distinguir a realidade do objeto funcional “cama” da obra de arte *Bed* de Rauschenberg ou de *Bedroom Ensemble* de Oldenburg? Isto, de acordo com Danto (1964, p. 575), equivaleria a perguntar o que faz destas camas obras de arte.

To mistake an artwork for a real object is no great feat when an artwork is the real object one mistakes it for. The problem is how to avoid such errors, or to remove them once they are made. The artwork is a bed, and not a bed-illusion; so there is nothing like the traumatic encounter against a flat surface that brought it home to the birds of Zeuxis that they had been duped.⁷⁴ (DANTO, 1964, p. 575).

No intuito de prover a diferença entre obras de arte e objetos comuns em seu ponto extremo de radicalização, Danto considera em sua investigação pares de objetos visualmente idênticos, ou quase, e que pertençam a categorias reconhecidamente distintas. Esse princípio, daqui em diante denominado “das contrapartes indiscerníveis”, assim como a tese da indiscernibilidade serão adequadamente apresentados na seção seguinte para que, na seção 5, retornemos ao cerne da discussão.

2.4 O PRINCÍPIO DAS “CONTRAPARTES INDISCERNÍVEIS” E A TESE DA INDISCERNIBILIDADE

A tese da indiscernibilidade em “The Artworld”, ou seja, a tese de que existem obras de arte que partilham de suas propriedades manifestas à

⁷⁴ “Confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma grande façanha quando uma obra de arte é o objeto real com o qual foi confundido. O problema é como evitar tais erros, ou desfazê-los uma vez que foram cometidos. A obra de arte é uma cama e não uma ilusão-de-cama; desse modo, não há nada como o encontro traumático contra uma superfície plana que deixou claro para os pássaros de Zeuxis que eles haviam sido enganados.” (DANTO, 1964, p. 575; p. 152 deste volume).

percepção com objetos comuns, é uma das premissas da investigação a ser compreendida por Danto. De acordo com essa tese, tem-se um par de objetos, aos quais denomina “contrapartes indiscerníveis” [*indiscernible counterparts*], cujas propriedades intrínsecas perceptíveis são indistintas, mas que, apesar disso, pertencem a classes diferentes: um deles é uma obra de arte e o outro, um objeto qualquer. Danto pretende investigar, portanto, o que faz do primeiro uma obra de arte e, em seguida, porque também o segundo, o simples objeto, não o é. Será necessário prover, antes de tudo, uma análise adequada de seu procedimento.

Os termos envolvidos na tese da indiscernibilidade poderiam ser assim explicitados (FISHER, 1995, p. 468):

X é uma contraparte indiscernível de Y se e somente se X e Y compartilham de suas propriedades manifestas à percepção.⁷⁵

A relação proposta para esses pares não requer a partilha de todas as propriedades: é suficiente que os dois itens sejam quase idênticos qualitativamente, de modo que a diferença, se existir, seja irrelevante para marcar a distinção entre uma obra de arte e um objeto comum.

Note that this relationship does not require absolute indiscernibility, that is, the sharing of all properties, both relational and nonrelational, because such a requirement would mean that any claims to find indiscernible pairs of items would founder on the principle of identity of indiscernibles. Rather, all that Danto requires is that the two items

⁷⁵ Fisher (1995, p. 468) inclui o termo “todas” em sua asserção: “X is an indiscernible counterpart (IC) of Y if and only if X and Y share all manifest properties.” A inclusão do termo, no entanto, excluiria a própria obra que originou o princípio, ou seja, a *Brillo Box* de Andy Warhol do rol dos pares indiscerníveis. De acordo com o modelo oferecido pela *Brillo Box*, não há necessidade de que *todas* as propriedades manifestas à percepção sejam partilhadas, já que a obra de arte e as embalagens são feitas, por exemplo, de materiais distintos. É importante, no entanto, que essas incongruências não constituam uma diferença significativa. Para Danto “ser feita de papelão” ou “ser feita de madeira” são afirmações que não poderiam contribuir para a classificação de objetos como obras de arte: “Of course there were manifest differences: Warhol’s were made of plywood and the others of cardboard. But even if things were reversed, matters would have remained philosophically unaltered, leaving it then an option that really *no* material differences need distinguish the artwork from the real thing.”

[“É claro que havia diferenças manifestas: as caixas de Warhol eram feitas de madeira compensada e as outras de papelão. Mas mesmo que as coisas fossem ao contrário, as questões teriam permanecido filosoficamente inalteradas, restando então a opção de que realmente *nenhuma* diferença material deva distinguir a obra de arte da coisa real.”]. (DANTO, 1981, p. vi, grifo do autor).

share nonrelational properties that are of typical interest for an item of a given type.⁷⁶ (FISHER, 1995, p. 468).

Sobre os sete quadros vermelhos com os quais Danto apresenta a tese de que há obras de arte indiscerníveis de objetos comuns, Fisher afirma:

[...] as individual material objects they are clearly discernible from each other, but as items of aesthetic appraisal or interpretation their manifest attributes, the perceptual pattern of colors and textures we generally think of as defining a picture's visual content, are similar or identical.⁷⁷ (FISHER, 1995, p. 468).

É importante salientar que o ponto central de seu argumento é que, para o autor, o transforma num problema genuinamente filosófico, é que os dois itens podem até mesmo partilhar todas as propriedades intrínsecas⁷⁸ e, ainda assim, pertencerem a classes diferentes de coisas. Em “The Artworld”, os pares indiscerníveis apresentados são quatro: (i) camas comuns e a obra de arte *Bed* [1955] de Robert Rauschenberg (FIGURA 6); (ii) camas comuns e a obra de arte *Bedroom Ensemble* [1963] de Claes Oldenburg (FIGURA 15); (iii) as embalagens de sabão *Brillo* e a obra de arte *Brillo Box* [1964] de Andy Warhol (FIGURA 14); e (iv) duas obras de arte fictícias intituladas *Newton's First Law* e *Newton's Third Law*, respectivamente.

Analisando os pares apresentados em *Transfiguration*, Fisher (1993, p. 470) elabora uma tríade de afirmações cuja combinação passa a denominar a

⁷⁶ “Note que essa relação não exige indiscernibilidade absoluta, o que significa a partilha de todas as propriedades, relacionais e não-relacionais porque tal exigência significaria que quaisquer pretensões de encontrar pares indiscerníveis fracassariam devido ao princípio de identidade de indiscerníveis. Ao invés disso, tudo o que Danto exige é que os dois itens partilhem propriedades não relacionais que sejam de interesse característico para um item de um determinado tipo.” (FISHER, 1995, p. 468).

⁷⁷ “[...] como objetos materiais individuais eles são claramente discerníveis uns dos outros, mas como itens de avaliação estética ou interpretação seus atributos manifestos, o padrão perceptual de cores e texturas os quais geralmente concebemos como definidores do conteúdo visual de uma imagem, são semelhantes ou idênticos.” (FISHER, 1995, p. 468).

⁷⁸ Warhol exercitou esta opção com uma exposição das genuínas latas de sopa Campbell's.

“tese ampla da indiscernibilidade”.⁷⁹ Tomando os exemplares apresentados em “The Artworld” essa tese poderia ser assim formulada:

1. Todo objeto comum *tem* ou *pode ter* uma contraparte indiscernível que é uma obra de arte.
2. Toda obra de arte *tem* ou *pode ter* uma contraparte indiscernível que é uma obra de arte distinta.

Dessa dupla generalização,⁸⁰ porém, não se pode inferir que obras de arte e objetos comuns sejam, necessariamente, indiscerníveis. A questão para Danto é que se os exemplares apresentados foram classificados como obras de arte, este ajuizamento não pode ter sido feito em razão das propriedades intrínsecas daqueles objetos. Assim, o procedimento de Danto se constitui da exclusão das propriedades intrínsecas, comuns aos dois pares, como determinantes para sua classificação para, conseqüentemente, se apoiar em propriedades não partilhadas pelos pares. Segue-se dessa premissa que, quaisquer que sejam as propriedades responsáveis pela classificação de um dos membros do par como obra de arte, estas devem ser, *necessariamente, extrínsecas*. Se forem as *propriedades extrínsecas* – ao que tudo indica, a referência ao “mundo da arte” – as responsáveis pela constituição de um objeto como obra de arte, qual será, então, a relação entre o objeto material e a obra de arte em “The Artworld”? Na próxima subseção abordarei o *problema do substrato*, i.e., das relações entre o objeto material e a obra de arte na filosofia de Danto.

⁷⁹ Para uma discussão aprofundada sobre as teses “ampla” e “atenuada” da indiscernibilidade, cf. FISHER, J. A. “Is There a Problem of Indiscernible Counterparts?”, [In: The Journal of Philosophy, Vol. 92, No. 9 (Sep., 1995)] 1995, pp. 467-484.

⁸⁰ Em Fisher (1993, p. 470), a terceira afirmação é: (C) Toda obra de arte tem ou pode ter uma contraparte indiscernível que é uma mera coisa.

2.5 O PROBLEMA DO SUBSTRATO: AS RELAÇÕES ENTRE O OBJETO MATERIAL E A OBRA DE ARTE

Para elucidar o problema do substrato na obra de arte, Danto (1964, p. 576) faz referência ao pensamento do filósofo britânico Peter F. Strawson. Em *Individuals*, Strawson argumenta que o conceito de “pessoa” não é composto de dois conceitos mais básicos, a saber, “consciência” e “corpo”, mas que é, ele próprio, um conceito básico. Pessoas, portanto, de acordo com Strawson (SNOWDON, 2009), são entidades que compreendem os aspectos corporal e mental de modo irreduzível, o que corresponde àquilo que foi por ele descrito como um “conceito primitivo” [*primitive concept*].

Ao referir-se à obra de arte *Bed*, de Rauschenberg, Danto utiliza o termo “*paint-bed*”, ou seja, o autor a caracteriza como uma “cama-pintura”, fabricada a partir de uma cama e de pinceladas de tinta, com o intuito de indicar que aquele objeto, à maneira do conceito de “pessoa” de Strawson, se trata de uma entidade complexa, irreduzível a suas partes:

We begin by explaining, perhaps, that the paintstreaks are not to be explained away, that they are *part* of the object, so the object is not a mere bed with – as it happens – streaks of paint spilled over it, but a complex object fabricated out of a bed and some paintstreaks: a paint-bed. Similarly, a person is not a material body with – as it happens – some thoughts superadded, but is a complex entity made up of a body and some conscious states: a conscious-body. Persons, like artworks, must then be taken as irreducible to *parts* of themselves, and are in that sense primitive. Or, more accurately, the paintstreaks are not part of the real object – the bed – which happens to be part of the artwork, but are, *like* the bed, part of the artwork as such.⁸¹ (DANTO, 1964, p. 576, grifo do autor).

⁸¹ “Começamos por explicar, talvez, que os rastros de tinta não devem ser menosprezados, que eles são parte do objeto; de modo que o objeto não é uma mera cama com – por acaso – rastros de tinta derramados sobre sua superfície, mas um objeto complexo, fabricado a partir de uma cama e algumas marcas de tinta: uma cama-pintura. De maneira semelhante, uma pessoa não é um corpo material com – por acaso – alguns pensamentos acrescidos, mas uma entidade complexa, composta de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciente. Pessoas, assim como obras de arte, devem ser então tomadas como irreduzíveis às suas partes, e são, nesse sentido, primitivas. Ou, mais precisamente, as marcas de tinta não são parte do objeto real – a cama – que por acaso é parte da obra de arte, mas são, *assim como* a cama, parte da obra de arte enquanto tal.” (DANTO, 1964, p. 576, grifo do autor; p. 153 deste volume).

A partir dessas observações, Danto elabora uma caracterização geral de obras de arte que contêm objetos reais como suas partes constitutivas:

[...] not every part of an artwork A is part of a real object R when R is part of A and can, moreover, be detached from A and seen merely as R. The mistake thus far will have been to mistake A for part of itself, namely R, even though it would not be incorrect to say that A is R, that the artwork is a bed.⁸² (DANTO, 1964, p. 576).

Ainda com referência às teses de Strawson,⁸³ há, para Danto, uma diferença importante nos conjuntos de propriedades atribuíveis a ambos. As propriedades do substrato são também propriedades da obra, mas não correspondem à totalidade da obra, apenas à parte dela. Assim podemos inferir que, além das propriedades do objeto material, existem ainda outras propriedades que pertencem apenas à obra de arte. O engano, ou aquela espécie de enlace entre realidade e realidade já comentado, seria, portanto, confundir a obra de arte *Bed* com uma de suas partes, a saber, a cama. Segue-se dessa afirmação que quando vejo *Bed* apenas como o objeto material cama, não a vejo como a obra de arte que ela é. Como sugere o trecho citado, para Danto, existem propriedades não compartilhadas pelos dois itens que

⁸² “[...] nem toda parte de uma obra de arte A é parte de um objeto real R quando R é parte de A e pode, além disso, ser separado de A e visto *meramente* como R. O engano, até aqui, terá sido confundir A por *parte* dela mesma, a saber, R, ainda que não fosse incorreto dizer que A é R, que a obra de arte é uma cama.” (Ibid., p. 576; p. 154 deste volume).

⁸³ Danto (1997(a), p. 222) explora a posição de Strawson de modo mais detalhado em seu livro *Connections to the World*: “Recently, the British philosopher Peter Strawson introduced the concept of a person. He was building up a philosophical picture of the world, and he supposed there were two main kinds of things that make up the world, persons and things. His thesis took the form of a linguistic analysis: There are two basic kinds of predicates, what he termed M predicates and P predicates. An example of the former would be, perhaps, ‘weighs 150 pounds.’ An example of the latter would be ‘dreams of glory.’ Mere things are describable by means of M predicates alone. Nothing is describable by means of P predicates alone [...] But a person is described through M predicates and P predicates. A person is the kind of being that at once weighs 150 pounds *and* dreams of glory. These two descriptions apply to one and the same philosophically fundamental kind of being.”

[“Recentemente, o filósofo britânico Peter Strawson introduziu o conceito de pessoa. Ele estava construindo uma figura filosófica do mundo e supôs que havia dois tipos principais de coisas que constituíam o mundo: pessoas e coisas. Sua tese tomou a forma de uma análise linguística: existem dois tipos básicos de predicados, aos quais denominou predicados M e predicados P. Um exemplo do primeiro seria, talvez, ‘pesa 150 libras’. Um exemplo do último seria ‘sonha com a glória’. Meras coisas são descritíveis por meio de predicados M apenas. Nada é descritível através de predicados P apenas [...]. Mas uma pessoa é descrita por meio de predicados M e predicados P. Uma pessoa é o tipo de ente que ao mesmo tempo pesa 150 libras e sonha com a glória. Estas duas descrições se aplicam a um e ao mesmo tipo de ente filosoficamente fundamental.”] (DANTO, 1997 (a), p. 222).

permitiriam a manutenção da distinção entre os dois objetos. Como, no entanto, estas propriedades são reveladas?

É na prática linguística que Danto identifica o uso de um tipo especial de estrutura que alude às propriedades materiais das obras de arte de modo a revelar suas propriedades como obras de arte, a qual denomina o “é” da identificação artística. Será esta a estrutura abordada na subseção seguinte.

2.6 O “É” DA IDENTIFICAÇÃO ARTÍSTICA

Em *Transfiguration*, Danto (1981, p. 126) afirmava que o ponto de apoio lógico em virtude do qual uma “mera coisa” é elevada ao “Domínio da Arte” consiste no ato de “identificação artística”, cuja representação linguística é um certo uso identificador do verbo de ligação “é” a qual Danto denominou, desde sua introdução em “The Artworld”, o “é” da identificação artística. Antes de apresentar esta estrutura, porém, talvez seja prudente relembrar sua aproximação com a filosofia da ciência, ou seja, retornar às noções de que não há observação sem interpretação e de que os termos de observação da ciência são tão carregados de teoria que, de acordo com Danto (1981, p. 124), procurar uma descrição neutra em favor de uma explicação idealmente objetiva significaria abandonar totalmente a possibilidade de se fazer ciência. Para o filósofo, algo da mesma ordem acontece no domínio da arte:

To seek a neutral description is to see the work as a *thing* and hence not as an artwork: it is analytical to the concept of an artwork that there has to be an interpretation. To see an artwork without knowing it is an artwork is comparable in a way to what one's experience of print is, before one learns to read; and to see it as an artwork then is like going from the realm of mere things to a realm of meaning.⁸⁴ (DANTO, 1981, p. 124, grifo do autor).

⁸⁴ “Procurar uma descrição neutra é ver a obra *como* uma *coisa* e, portanto, não como uma obra de arte: é analítico ao conceito de obra de arte que deva haver uma interpretação. Ver uma obra de arte sem saber que ela é uma obra de arte é comparável de certo modo ao que

Ainda que, como enunciado na seção 2.4, no limite, uma obra de arte e um objeto qualquer partilhem todas as *propriedades intrínsecas*, existem tantas outras propriedades que não são partilhadas pelos dois itens, ou seja, as *propriedades extrínsecas*. Em sua totalidade, portanto, os dois itens possuem um conjunto de propriedades distintas.

[...] in a rough way the form of the work may be that gerrymandered portion of the object the interpretation picks out. Without the interpretation, that portion lapses invisibly back into the object, or simply disappears, for it is given existence by the interpretation. But that gerrymandered portion is pretty much what I mean by the work, whose *esse* is *interpretari*.⁸⁵ (DANTO, 1981, p. 125).

É a interpretação, portanto, na medida em que escolhe certas propriedades intrínsecas do objeto e as refere ao contexto da história da arte e das teorias artísticas, que constitui a obra de arte. Se, como afirma Danto (1981, p. 125), ver um objeto e ver um objeto que a interpretação transforma numa obra de arte são coisas distintas, será preciso compreender que tipo de identificação é essa que constitui a obra de arte. É exatamente esse processo transformativo que é representado pela estrutura linguística que Danto introduziu em “The Artworld”. Ali, o filósofo reconhece um uso distinto do verbo de ligação “é” nas afirmações proferidas acerca de representações e é esta estrutura linguística em uso que o autor denomina o “é” da identificação artística.

Segundo Danto (1964, p. 576), essa estrutura é até mesmo empregada nas identificações feitas por crianças, como quando esta aponta para um triângulo e diz: “Este *sou* eu” [This *is* me]. De modo análogo, quando sugerimos, a propósito de uma pintura, que uma determinada mancha de tinta [a] é Ícaro [b], torno, nesse sentido, o enunciado “Este *a* é *b*”, i.e., “Esta mancha

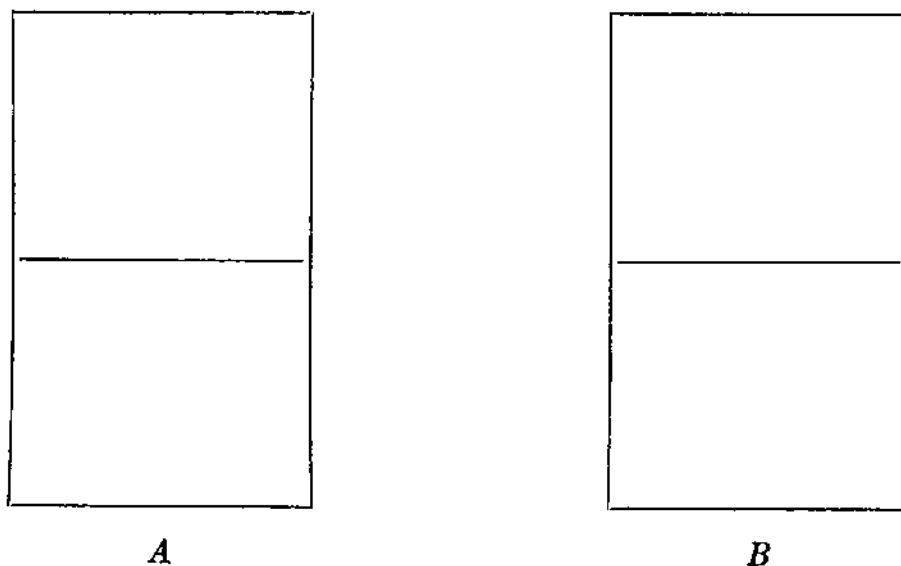
seria a experiência de alguém diante de um impresso antes de aprender a ler; logo, vê-la como uma obra de arte significa passar do domínio das meras coisas para um domínio de significado.” (DANTO, 1981, p. 124, grifo do autor).

⁸⁵ “[...] *grosso modo*, a forma da obra é aquela porção arbitrária do objeto que a interpretação escolhe. Sem a interpretação aquela porção se dissipa no objeto, ou simplesmente desaparece, já que sua existência lhe é dada pela interpretação. Mas esta porção arbitrária é justamente o que entendo que a obra, cujo *esse* [ser] é *interpretari* [ser interpretada], seja.” (DANTO, 1981, p. 125).

de tinta é Ícaro” [“é” da identificação artística] perfeitamente compatível com “Este *a* não é *b*”, i.e., “Esta mancha de tinta não é Ícaro” [“é” da predicação]. De acordo com Danto (1964, p. 577), com frequência e de modo contrário ao conhecido princípio da contradição, a veracidade da primeira *exige* a veracidade da segunda.⁸⁶

Reconheço, portanto, participar de um tipo de jogo cujas regras me permitem aludir às qualidades representacionais de determinadas propriedades físicas sem que isso contradiga o fato de que também identifique sua materialidade, ou, como no exemplo apresentado, não tenha dúvida que aquela mancha não se trata de Ícaro, literalmente. O “é” da identificação artística é capaz de dotar objetos materiais de significados distintos daqueles atribuídos a suas propriedades materiais imediatas, à maneira do que se produz na linguagem por meio da metáfora.

É através das obras de arte fictícias *Newton’s First Law* e *Newton’s Third Law* que Danto apresenta o uso dessa estrutura. As duas obras são compostas de objetos materiais idênticos com as mesmas dimensões e elementos: uma linha preta horizontal sobre fundo branco.



⁸⁶ Para uma comparação dos usos distintos do verbo de ligação “é” cf. DANTO, 1981, p. 126-127.

A linha negra da obra A, *Newton's First Law*, segundo Danto, é explicada pelo artista que a produziu como a trajetória de uma partícula isolada, enquanto a segunda, *Newton's Third Law*, representa o encontro de duas massas dispostas na mesma direção, mas em sentidos opostos. A partir destas identificações, que podem ser inferidas pelos títulos das obras, seguem-se, de acordo com Danto, as identificações ditas “artísticas”:

To regard the middle line as an edge (mass meeting mass) imposes the need to identify the top and bottom half of the picture as rectangles and as two distinct parts (not necessarily as two masses, for the line could be the edge of *one* mass jutting up – or down – into empty space). If it is an edge, we cannot thus take the entire area of the painting as a single space: it is rather composed of two forms, or one form and a non-form. We could take the entire area as a single space only by taking the middle horizontal as a *line* which is not an edge. But this almost requires a three-dimensional identification of the whole picture: the area can be a flat surface which the line is *above* (*Jet-flight*), or *below* (*Submarine-path*), or *on* (*Line*), or *in* (*Fissure*), or *through* (*Newton's First Law*) – though in this last case the area is not a flat surface but a transparent cross section of absolute space. We could make all these prepositional qualifications clear by imagining perpendicular cross sections to the picture plane. Then, depending upon the applicable prepositional clause, the area is (artistically) interrupted or not by the horizontal element.⁸⁷ (DANTO, 1964, p. 578, grifo do autor).

Ainda de acordo com Danto (1964, p. 578), se tomarmos a linha como se estivesse *através* do espaço, as bordas da pintura não seriam realmente as bordas do espaço: “the space goes beyond the picture if the line itself does; and we are in the same space as the line is”.⁸⁸ Como *A Terceira Lei de Newton*, as

⁸⁷ “Considerar a linha central como uma borda (massa encontrando massa) impõe a necessidade de identificar as metades superior e inferior da imagem como retângulos, e como duas partes distintas (não necessariamente como duas massas, já que a linha poderia ser a borda de uma massa projetando-se para cima – ou para baixo – no espaço vazio). Se for uma borda, não podemos tomar a área toda da pintura como um espaço único: ela é, mais propriamente, composta de duas formas, ou uma forma e uma não forma. Poderíamos interpretar a área toda como um espaço único apenas aceitando a horizontal do centro como uma *linha* que não é uma borda. Mas isso quase requer uma identificação tridimensional de toda a imagem: a área pode ser uma superfície plana *acima* da qual a linha se encontra (vôo de jato), ou *abaixo* (trajetória de um submarino), ou *sobre* (linha), ou *dentro* (fissura), ou *através* (*Primeira Lei de Newton*) – embora nesse último caso a área não seja uma superfície plana, mas uma seção transparente do espaço absoluto. Nós poderíamos tornar claras todas essas qualificações preposicionais, imaginando cortes perpendiculares ao plano do quadro. Então, dependendo da cláusula preposicional aplicável, a área é interrompida (artisticamente), ou não, pelo elemento horizontal.” (Ibid., p. 578; p. 156 deste volume).

⁸⁸ “[...] o espaço ultrapassa a pintura se a própria linha o faz; e nós estamos no mesmo espaço em que a linha está.” (Ibid.; p. 156 deste volume).

bordas do objeto material podem ser parte da imagem, caso as massas ocupem todo o espaço até as bordas, de modo que as bordas do objeto e das massas coincidam. Neste caso, afirma o autor,

[...] the vertices of the picture would be the vertices of the masses, except that the masses have four vertices more than the picture itself does: here four vertices would be part of the artwork which were not part of the real object. Again, the faces of the masses could be the face of the picture, and in looking at the picture, we are looking at these faces: but *space* has no face, and on the reading of *A* the work has to be read as faceless, and the face of the physical object would not be part of the artwork.⁸⁹ (DANTO, 1964, p. 578, grifo do autor).

O exercício serve à tese do autor de que uma determinada identificação artística engendra outra, de modo tal que, de maneira consistente com uma dada identificação, somos *obrigados* a prover algumas identificações e *impedidos* de prover outras tantas. Para Danto,

[...] a given identification determines how many elements the work is to contain. These different identifications are incompatible with one another, or generally so, and each might be said to make a different artwork, even though each work contains the identical real object as part of itself – or at least parts of the identical real object as parts of itself.⁹⁰ (DANTO, 1964, p. 578).

Essa atribuição de significados por meio do “é” da identificação artística é, segundo Danto (1964, p. 577), condição *necessária* para que algo se caracterize como uma obra de arte: “it is a necessary condition for something to

⁸⁹ “[...] os vértices da pintura seriam os vértices das massas, exceto pelo fato de que as massas têm quatro vértices a mais que a própria pintura: aqui, quatro vértices que seriam parte da obra de arte não seriam parte do objeto real. Novamente, as faces das massas poderiam ser as faces da pintura e, ao olharmos para a pintura, olhamos para essas faces: mas o *espaço* não tem face, e, na leitura de *A*, a obra deve ser interpretada como desprovida de face, e a face do objeto físico não seria parte da obra de arte. (Ibid.; p. 156 deste volume)

⁹⁰ “[...] uma dada identificação determina quantos elementos a obra contém. Essas diferentes identificações são incompatíveis umas com as outras, ou geralmente o são, e poder-se-ia dizer que cada uma produz uma obra de arte diferente, ainda que cada obra de arte contenha o objeto real idêntico como parte dela mesma – ou ao menos partes do objeto real idêntico como partes dela mesma.” (Ibid.; p. 157 deste volume)

be an artwork that some part or property of it be designable by the subject of a sentence that employs this special is”.⁹¹

A partir dessa afirmação é possível inferir que há um conteúdo semântico a ser identificado, por meio do “é” da identificação artística em toda e qualquer obra de arte. A atribuição do caráter representacional como condição *necessária* a toda e qualquer obra de arte se verifica, segundo Danto (1964, p. 579), até mesmo nos casos de obras que se constituem como abstrações puras, para as quais, supostamente, nenhuma de nossas identificações “literárias” se aplica.⁹² Essa possibilidade foi explorada por Danto, com referência às chamadas “abstrações puras”, numa situação em que a sentença “Isto é tinta branca e preta e nada mais” é proferida por duas personagens distintas com sentidos também distintos:

But what about pure abstractions, say something that looks just like A but is entitled N°7? The 10th Street abstractionist blankly insists that there is nothing here but white paint and black, and none of our literary identifications need apply. What then distinguishes him from Testadura, whose philistine utterances are indiscernible from his? And how can it be an artwork for him and not for Testadura, when they agree that there is nothing that does not meet the eye?⁹³ (DANTO, 1964, p. 579).

Para Danto (1964, p. 579), nesta situação, o artista, intencionalmente e de posse de um saber constituído acerca da história da arte e teorias, afasta-se das referências externas às quais denomina “literárias” para voltar-se às propriedades físicas e formais da pintura e, dessa maneira, alcança a abstração por meio do que acredita ser a rejeição de identificações artísticas. Contudo, como observa Danto, o próprio reconhecimento por parte do artista

⁹¹ “[...] é uma condição necessária para que alguma coisa seja uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dela seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse é especial.” (Ibid., p. 577; p. – deste volume).

⁹² Cf. ibid., p. 579; p. 158 deste volume.

⁹³ “Mas o que dizer sobre abstrações puras, algo que se pareça exatamente com A, mas que foi intitulado N°7? O abstracionista da Rua 10 insiste de modo estupefato que não há nada aqui exceto tinta branca e preta, e que nenhuma de nossas identificações literárias se aplica. O que, então, o distingue de Testadura, cujas declarações incultas são indiscerníveis das suas? E como pode ser uma obra de arte para ele e não para Testadura, uma vez que eles concordam que não há nada que não esteja disponível ao olhar?” (Ibid., p. 579; p. 158 deste volume).

daquilo que foi produzido como obra de arte é necessariamente dependente da *história da arte* e das *teorias artísticas* que ele rejeita.

Assim, de acordo com esse entendimento, o artista ainda usa o “é” da identificação artística, de modo que, ao proferir a frase “Aquela tinta preta é tinta preta”, não enuncia uma tautologia, mas, ao contrário, faz referência àquele campo constituído que o autor denomina como o “mundo da arte”. Afirmar o caráter literal dos materiais ganha sentido, nessa situação, apenas em oposição a uma longa tradição artística, reconhecidamente firmada sobre o caráter representacional das obras de arte. É assim, por uma via negativa, que, para Danto, esse ainda é um caso do uso do “é” da identificação artística.

Embora Danto afirme que uma dada identificação determine quantos elementos a obra de arte há de conter, e ilustre por meio das obras fictícias *Newton’s First Law* e *Newton’s Third Law* como determinadas identificações são incompatíveis umas às outras, não fica claro em “The Artworld” se há possibilidade de ajuizamento dessas identificações, à exceção de identificações absolutamente desprovidas de sentido.

Passo, agora, à última seção deste segundo capítulo, no intuito de concluir a apresentação desta que foi a primeira resposta filosófica de Arthur Danto para a pergunta pelas razões que tornam um objeto uma obra de arte. Mostrarei, então, o que parece ser a representação esquemática da noção de “mundo da arte” a que Danto denominou “matriz de estilos”.

2.7 “MUNDO DA ARTE” COMO “MATRIZ DE ESTILOS”

De acordo com Danto (1981, p. 125), o princípio de verdade em se afirmar que sem um “mundo da arte” não existe arte consiste no fato de que é possível ser um realista no que concerne aos objetos e um idealista no que

concerne às obras de arte. Fazendo referência a *De Civitate Dei* (413-426 A.D.), de Santo Agostinho, Danto afirma:

The artworld stands to the real world in something like the relationship in which the City of God stands to the Earthly City. Certain objects, like certain individuals, enjoy a double citizenship, but there remains, the RT notwithstanding, a fundamental contrast between artworks and real objects.⁹⁴ (DANTO, 1964, p. 582).

Na última seção do artigo “The Artworld” Danto tece mais algumas considerações sobre este contexto artístico-histórico que possibilita o surgimento da arte, sobretudo no que tange uma questão que permanece até esse momento intocada: como e qual é a relação proposta por Danto entre as teorias artísticas no “mundo da arte”? Para tratar desse tema, Danto, à maneira da filosofia da ciência, introduz uma estrutura a qual denomina “matriz de estilos” [*style matrix*], supostamente, uma maneira de articular visualmente os elementos de sua tese do “mundo da arte”.

The style matrix is introduced in this context as a graphic mechanism designed to place artworks in their suitable context. It is supposed to enable us to trace a work's history and to explain why and how an object is an artwork in virtue of having emerged out of a particular art-historical context. In doing so, the style matrix is intended to graphically and visually trace the way that earlier artworks can be characterized retroactively in terms of new predicates that arise as a result [of] new artworks being created [sic].⁹⁵ (BACHARACH, 2007, p. 2).

⁹⁴ “O mundo da arte está para o mundo real de modo semelhante à relação na qual a Cidade de Deus [*City of God*] está para a Cidade Terrena [*Earthly City*]. Certos objetos, assim como certos indivíduos, gozam de dupla cidadania, mas, a despeito da Teoria da Realidade, um contraste fundamental entre obras de arte e objetos reais se mantém.” (Ibid., p. 582; p. 162 deste volume).

⁹⁵ “A matriz de estilos é introduzida neste contexto como um mecanismo gráfico projetado para situar as obras em seus contextos apropriados. Espera-se que ela nos capacite a traçar a história de uma obra e a explicar por que e como um objeto é uma obra de arte em virtude de ter surgido de um contexto artístico-histórico particular. Ao fazê-lo, a matriz de estilos é destinada a traçar graficamente e visualmente o modo com que obras anteriores podem ser caracterizadas retroativamente em termos de novos predicados que surgem como resultado da criação de novas obras de arte.” BACHARACH, S. “How *Transfiguration* saved the Style Matrix”, 2007, p. 2.

A matriz de Danto é literalmente uma grade em que se posicionam as obras de arte de acordo com aquilo que denomina “predicados artisticamente relevantes”, i.e., predicados relevantes à classe das obras de arte, como “é expressionista” ou “é representacional”, por exemplo. Nesta estrutura, os predicados e seus opostos, ou seja, *P* e não-*P*, estão dispostos de modo a descrever toda e qualquer obra de arte. Como opostos, se o objeto for do tipo correto – neste caso, uma obra de arte – um dos predicados⁹⁶ do par deve, *necessariamente*, se aplicar a ele: “a *necessary condition* for an object to be of a kind *K* [obra de arte] is that at least one pair of *K*-relevant opposites [predicados opostos relevantes para as obras de arte] be sensibly applicable to it.”⁹⁷ (DANTO, 1964, p. 582, grifo meu). Assim, Danto apresenta o funcionamento de sua matriz, de modo a explicitar como novos predicados são adicionados a essa estrutura:

[...] let *F* and non-*F* be an opposite pair of such predicates. Now it might happen that, throughout an entire period of time, every artwork is non-*F*. But since nothing thus far is both an artwork and *F*, it might never occur to anyone that non-*F* is an artistically relevant predicate. The non-*F*-ness of artworks goes unmarked. By contrast, all works up to a given time might be *G*, it never occurring to anyone until that time that something might both be an artwork and non-*G*; indeed, it might have been thought that *G* was a *defining trait* of artworks when in fact something might first have to be an artwork before *G* is sensibly predicable of it – in which case non-*G* might also be predicable of artworks, and *G* itself then could not have been a defining trait of this class.⁹⁸ (DANTO, 1964, p. 583, grifo do autor).

⁹⁶ Em sua descrição da matriz de estilos no artigo, Danto (1964, p. 582) afirma que estes predicados são opostos ou contrários, ao invés de contraditórios.

⁹⁷ “uma *condição necessária* para que um objeto seja de um tipo *K* [obra de arte] é que ao menos um par de opostos relevantes-*K* [predicados opostos relevantes às obras de arte] seja logicamente aplicável a ele.” (DANTO, 1964, p. 582, grifo meu).

⁹⁸ “[...] considere que *F* e não-*F* sejam um par oposto de tais predicados. Pode acontecer que, durante um longo período de tempo, toda obra de arte seja não-*F*. Mas uma vez que nada, até esse momento, é uma obra de arte e *F*, poderia nunca ocorrer a ninguém que não-*F* é um predicado artisticamente relevante. A não-*F*-dade das obras de arte se mantém despercebida. Por outro lado, todas as obras até um dado momento podem ser *G*, nunca ocorrendo a ninguém até aquele momento que algo pudesse ser uma obra de arte e não-*G*; aliás, poder-se-ia ter pensado que *G* era um *traço definidor* das obras de arte quando, na verdade, algo devesse ser, primeiramente, uma obra de arte para que, depois, *G* fosse logicamente predicável a ele – desse modo, não-*G* poderia também ser predicável às obras de arte, e o próprio *G*, portanto, não poderia ter sido um traço definidor dessa classe.” (DANTO, 1964, p. 583, grifo do autor; p. 163 deste volume).

A matriz de fato representa o ponto de vista inicial de Danto sobre a arte, de modo profundamente informado pela prática filosófica acerca da ciência: ali, pretensamente, as obras de arte e os predicados que uma obra possui em um determinado momento histórico são relacionados graficamente.⁹⁹ Os predicados artisticamente relevantes não são exaustivamente explicitados em “The Artworld”, mas, por vezes, parecem se referir às próprias teorias artísticas, como na passagem citada: se G é um destes predicados e se poderia ter sido tomado como um “traço definidor” das obras de arte até que não-G estivesse também disponível em novas obras e, desse modo, provasse o contrário, não é difícil fazer a relação entre esta afirmação e as considerações feitas no início do artigo acerca da “Teoria da Imitação”. Assim, o predicado “é imitação”, como suspeita Danto (1964, p. 571), tido como um “traço definidor” da arte até o advento do pós-impressionismo abre espaço para

⁹⁹ Em *After the End of Art*, Danto (1997, p. 164) revê e critica a noção de matriz de estilos desenvolvida em “The Artworld”. O autor afirma que a inspiração para a matriz foi o ensaio “Tradition and Individual Talent” de T. S. Eliot, em que se afirma que uma obra de arte pode ter seu significado apenas em relação a outras obras e que cada nova obra modifica a ordem e as relações entre aquelas obras que existiam anteriormente.

Danto faz também uma autocritica de seu uso da matriz de estilos porque ao se revelar extremamente dependente de afinidades perceptuais entre as obras de arte ela não leva adequadamente em consideração as relações históricas entre as obras e, desse modo, entra em conflito com a tese central de “The Artworld”, a saber, que a percepção artística é histórica (1997, p. 165). A matriz de estilos implica numa visão anistórica da arte, afirma Danto (1997, p. 165) em retrospecto. “I of all people should have been alert to this. From the beginning of my speculation on art, I have worked with – worked from – examples in which two outwardly similar things may nevertheless differ in so radical a way that the outward similarity proves altogether fortuitous. [...] But that shows that I had not really thought things through when I first presented the style matrix in 1964, in the same paper [“The Artworld”] in which I laid out the approach using indiscernible counterparts and sought to solve the problems to which they give rise”. (DANTO, 1997, p. 162).

[“Mais do que qualquer outro eu deveria ter notado isso. Desde o início de minha investigação sobre arte, eu tenho trabalhado com – trabalhado a partir de – exemplos nos quais duas coisas externamente similares podem, contudo, diferir de modo tão radical que a similaridade exterior se demonstra completamente fortuita. [...] Mas isso mostra que eu não havia examinado o assunto à exaustão quando apresentei a matriz de estilos pela primeira vez, em 1964, no mesmo artigo [“The Artworld”] em que eu organizei a abordagem usando contrapartes indiscerníveis e procurei resolver os problemas que elas suscitavam”].

Como conclui Danto (1997, p. 165): “Artistic perception is through and through historical. And in my view artistic beauty is historical as well. That was more or less the main thesis of “The Art World,” and what I had not seen at the time was the degree to which it is inconsistent with the motivations of the style matrix”.

[“A percepção artística é completamente histórica. Em meu ponto de vista, a beleza artística é também histórica. Esta era mais ou menos a tese principal de “The Artworld”, e o que eu não tinha notado à época era o grau em que isso é inconsistente com as motivações da matriz de estilos”].

seu oposto “não é imitação” e revela sua falibilidade como *definição real*, restando-lhe, se tanto, a posição de *definição honorífica* em um determinado momento histórico.

De todo modo, a despeito do abandono de Danto desse dispositivo nos escritos precedentes, esta passagem nos oferece um elemento importante para caracterizar sua teoria do “mundo da arte”:

It is, of course, not easy to see in advance which predicates are going to be added or replaced by their opposites, but suppose an artist determines that H shall henceforth be artistically relevant for his paintings. Then, in fact, both H and non-H become artistically relevant for *all* painting, and if his is the first and only painting that is H, every other painting in existence becomes non-H, and the entire community of paintings is enriched, together with a doubling of the available style opportunities.¹⁰⁰ (DANTO, 1964, p. 583, grifo do autor).

Em “The Artworld”, cabe ao *artista* o papel de agente nas determinações estruturais do “mundo da arte”, ao reconhecer as condições do contexto histórico-artístico para que nele possa operar. É, portanto, Warhol que identifica na esteira dos desdobramentos que vêm da “Escola de Nova York”, até a provocação “anything goes” de Jasper Johns, aos “combines” e o plano “flatbed” de Rauschenberg, aos experimentos sonoros de John Cage, para citar alguns,¹⁰¹ a possibilidade de que algo como a *Brillo Box* fosse não apenas vista, mas vista *como* uma obra de arte. Por outro lado, como regra geral, não há nada nesta passagem que restrinja que uma mera determinação de caráter volitivo e arbitrário se torne um “predicado relevante” para toda e qualquer obra de arte.

O “mundo da arte”, a condição *necessária* para a existência de arte apresentada por Danto em 1964, correspondia a essa espécie de comunidade ideal formada por obras de arte historicamente fixadas e as teorias artísticas

¹⁰⁰ “É claro que não é fácil saber com antecedência quais predicados serão adicionados ou substituídos por seus opostos, mas suponha que um artista determine que *H* deva, daquele momento em diante, ser artisticamente relevante para suas pinturas. Então, efetivamente, ambos *H* e não-*H* se tornam artisticamente relevantes para *toda* a pintura, e se a dele for a primeira e única pintura que é *H*, toda e qualquer outra pintura existente se torna não-*H*, e toda a comunidade de pinturas é enriquecida, junto com a duplicação das possibilidades de estilo disponíveis.” (DANTO, 1964, p. 583, grifo do autor; p. 164 deste volume).

¹⁰¹ Cf. Capítulo 1.

que, inseparáveis das obras, são também históricas. A percepção da obra, assim como seu contexto, é histórica. Contudo, de modo legítimo, alguém haveria de se perguntar se isto é tudo; se há ajuizamento dessas determinações internas do “mundo da arte” e, se houver, de que modo isso acontece ou se os membros desse mundo são de fato apenas obras de arte, história e teorias.

No penúltimo parágrafo de “The Artworld”, é feita uma única menção àqueles aos quais nos referimos comumente como membros do mundo da arte: os museus, os especialistas e afins. Danto (1964, p. 584) os caracteriza como “contrapesos” no “mundo da arte”: “museums, connoisseurs, and others are makeweights in the Artworld”.¹⁰² As escolhas dos museus e, por extensão, dos especialistas, eram, para o filósofo, tema de interesse quase puramente sociológico. O que permanecia invisível para Danto naquele momento geraria, no entanto, uma considerável produção em estética filosófica a partir da segunda metade do século XX, quando *arte* e *instituição* pareciam significar uma e a mesma coisa.

¹⁰² “museus, *connoisseurs* e outros são contrapesos no Mundo da Arte”. (DANTO, 1964, p. 584; p. 165 deste volume).

3 “THE ART WORLD REVISITED”: UMA NOVA VISADA SOBRE O “MUNDO DA ARTE”

No ambiente acadêmico-filosófico anglo-americano, no tocante à filosofia da arte, desde meados da década de 1950 e durante toda a década de 1960, como enunciado no segundo capítulo, vigorava, portanto, uma espécie de sùmula neo-wittgensteiniana (CARROLL, 2000, p. 3), a saber, a crença de que a arte não pode ser definida. Aparentemente tão definitivo, o conjunto de teorias abrigado sob aquela sorte de argumentos dominou o debate por cerca de uma década, mas foi, à maneira de todo e qualquer argumento filosófico, também contestado, muito embora a extensão da influência que ainda exerce seja difícil de mensurar. Os desafios envolvidos numa tal empreitada são de fato muitos e muito complexos. Afinal, qualquer definição que se pretenda verdadeira, i.e., sob condições necessárias e suficientes, tem de ser compatível com uma série de fatos incontroversos sobre as obras de arte e suas práticas. Os fatos já estabelecidos na década de 1960 e aos quais não se poderia escapar poderiam ser desse modo agrupados:

(i) entities (artifacts or performances) intentionally endowed by their makers with a significant degree of aesthetic interest, often surpassing that of most everyday objects, exist in virtually every known human culture; (ii) such entities, and traditions devoted to them, might exist in other possible worlds; (iii) such entities sometimes have non-aesthetic – ceremonial or religious or propagandistic – functions, and sometimes do not; (iv) traditionally, artworks are intentionally endowed by their makers with properties, usually perceptual, having a significant degree of aesthetic interest, often surpassing that of most everyday objects; (v) art, so understood, has a complicated history: new genres and art-forms develop, standards of taste evolve, understandings of aesthetic properties and aesthetic experience change; (vi) there are institutions in some but not all cultures which involve a focus on artifacts and performances having a high degree of aesthetic interest and lacking any practical, ceremonial, or religious use; (vii) such institutions sometimes classify entities apparently lacking aesthetic interest with entities having a high degree of aesthetic interest.¹ (ADAJIAN, 2008).

¹ “(i) entidades (artefatos ou performances) intencionalmente dotadas de um grau significante de interesse estético por seus criadores, com frequência ultrapassando aquele da maioria dos

No agora clássico artigo “The Artworld”, ainda que não tenha oferecido uma definição de arte, nem ao menos se proposto a tal tarefa, como mostrado no capítulo precedente, Danto se contrapõe às teorias de Morris Weitz e William Kennick e apresenta ao menos três condições necessárias para a existência de arte, a saber, (i) a existência de um “mundo da arte”, i.e., um ambiente formado por teorias artísticas e pela história da arte; (ii) a identificação de conteúdo passível de designação pelo “é” da identificação artística; e (iii) a presença de pelo menos um “predicado relevante para a arte” [*art-relevant predicate*]. Em 1969 (CARROLL, 2000, p. 3), o filósofo George Dickie passa a desenvolver uma noção de “mundo da arte” a partir daquela apresentada por Danto em 1964, mas com ênfase bastante distinta, que resultaria nas várias versões da chamada Teoria Institucional da Arte. De acordo com Carroll (2000, p. 3), as teorias de Danto e Dickie e, numa disposição semelhante, os escritos de Richard Wollheim e Joseph Margolis, reabriram os prospectos para a tarefa de definir a arte, ocasionando uma vasta literatura sobre o assunto nas décadas de 1970 e 1980.²

Para direcionar o curso e o espectro desta abordagem no terceiro capítulo, no intuito de proporcionar uma nova visada à noção de “mundo da arte” em Danto, três foram os aspectos decisivos. Devido à grande repercussão

objetos de uso cotidiano, existem virtualmente em toda cultura humana conhecida; (ii) tais entidades, e tradições a elas devotadas, poderiam existir em outros mundos possíveis; (iii) tais entidades às vezes possuem funções não estéticas – cerimoniais ou religiosas ou propagandísticas – e outras não; (iv) tradicionalmente, obras de arte são intencionalmente dotadas por seus criadores de propriedades, normalmente perceptuais, tendo um grau significativo de interesse estético, frequentemente ultrapassando aquele da maioria dos objetos de uso cotidiano; (v) a arte, assim compreendida, tem uma história complicada: novos gêneros e formas de arte se desenvolvem, padrões de gosto evoluem, os entendimentos sobre as propriedades estéticas e a experiência estética mudam; (vi) há instituições em algumas, mas não em todas as culturas que envolvem um foco em artefatos e performances que têm um alto grau de interesse estético e que carecem de qualquer uso prático, cerimonial ou religioso; (vii) tais instituições às vezes classificam entidades que aparentemente carecem de interesse estético junto com entidades que têm alto grau de interesse estético.” (ADAJIAN, 2008).

Cf. ADAJIAN, Thomas, “The Definition of Art”. In: ZALTA, Edward N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*. Disponível em:

<<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/art-definition/>>. Acesso em: 28/10/2010.

² Entre essas teorias, destacam-se aquelas desenvolvidas por Marcia Muelder Eaton, Monroe Beardsley, Terry Diffey, Harold Osborne, Jerrold Levinson, Jeffrey Wieand, Richard Eldridge, Lucien Krukowski, Susan Feagin, James Carney, Richard Lind, William Tolhurst e Robert Stecker. Para uma análise aprofundada sobre o tema, cf. DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*. New York: Cornell University Press, 1991.

obtida pelos escritos de Dickie e às menções feitas aos seus escritos, (i) Danto foi identificado como um dos fundadores da Teoria Institucional da Arte. Nas décadas de 1980 e 1990, o filósofo lança argumentos em refutação à teoria de Dickie, assim como rechaça as paridades que se lhes atribuem.³ Nesse movimento, (ii) Danto ajusta suas posições à luz dessa suposta diferença entre sua teoria do “mundo da arte” e a Teoria Institucional de Dickie, de modo tal que, dessa comparação, é possível extrair elementos importantes para recompor sua própria noção. Por fim, (iii) é preciso verificar se ainda há lugar para o “mundo da arte” na obra mais tardia de Danto. Se a resposta for afirmativa, como consequência, há um aspecto suplementar a ser explorado: como o essencialismo encampado por Danto em *Transfiguration* convive com o historicismo implicado na noção de “mundo da arte”.

Início, então, com uma breve apresentação da teoria da arte de George Dickie, mantendo como foco de interesse a noção de “mundo da arte” ali desenvolvida.

3.1 A TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE

Em 1969, num artigo intitulado “Defining Art”,⁴ George Dickie apresenta os elementos do que viria a ser a Teoria Institucional da Arte. Na passagem citada a seguir, parece claro que Dickie assume as premissas de Danto e pretende avançar o que acredita ser a explicitação do conteúdo de sua tese principal, por meio de uma definição real que escapasse às restrições previstas pelos neo-wittgensteinianos.

³ Cf. DANTO, 1981, p. viii.

⁴ DICKIE, George. “Defining Art”. In: *American Philosophical Quarterly*. Volume 6, Number 3, July 1969, pp. 253-256.

Arthur Danto's stimulating article, "The Artworld", is helpful here. In speaking of Warhol's Brillo Carton and Rauschenberg's Bed, he writes, "To see something as art requires something the eye cannot de[s]cry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of history of art: an artworld." What the eye cannot descry is a complicated non-exhibited characteristic of the artifacts in question. The "atmosphere" of which Danto speaks is elusive, but it has a substantial content. Perhaps this content can be captured in a definition. I shall first state the definition and then go on to defend it. *A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation.*⁵ (DICKIE, 1969, p. 254, grifo do autor).

Este é, portanto, o primeiro aspecto a ser observado: Dickie toma a ideia de "atmosfera de teoria artística" e lhe investe de caráter social, como havia anunciado num trecho anterior, depois de assumir a artefactualidade como a primeira condição necessária para a arte:

Assuming that artifactuality is the genus of art, the differentia is still lacking. This second condition will be a social property of art. Furthermore, this social property will, in Mandelbaum's terminology, be a nonexhibited, relational property.⁶ (DICKIE, 1969, p. 253-254).

Na formulação proposta em 1974,⁷ o termo "descritivo" cede lugar ao termo "classificatório", no que concerne ao sentido da definição, mantendo-se, portanto, o valor de neutralidade. De acordo com esta segunda formulação,

A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for

⁵ "O estimulante artigo de Arthur Danto, 'The Artworld', será útil aqui. Ao tratar das embalagens de Brillo de Warhol e da Cama de Rauschenberg, ele escreve, 'Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte'. O que o olho não pode perceber é uma complicada característica não manifesta dos artefatos em questão. A 'atmosfera' da qual Danto fala é elusiva, mas ela tem um conteúdo substancial. Talvez esse conteúdo possa ser capturado numa definição. Primeiro, irei declarar a definição para em seguida defendê-la. *Uma obra de arte no sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade conferiu o estatuto de candidato à apreciação.*" (DICKIE, 1969, p. 254, grifo do autor).

⁶ "Assumindo que a artefactualidade é o gênero [*genus*] da arte, falta ainda a diferença. Esta segunda condição será uma propriedade social da arte. Além disso, esta propriedade social será, na terminologia de Mandelbaum, uma propriedade relacional não manifesta." (DICKIE, 1969, p. 253-254).

⁷ Foram três as versões anteriores da teoria institucional até a formulação daquela considerada definitiva por Dickie, conhecida como "The Art Circle", publicada em 1984.

appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).⁸ (DICKIE, 1974, p. 464)

Embora a produção de Danto sobre filosofia da arte não tenha cessado completamente nesse período,⁹ é apenas no final da década de 1970, quando aspira prover uma definição para a arte, dotada de condições necessárias e suficientes, que o filósofo explora as dificuldades apresentadas pelas definições de arte nas quais, em seu entendimento, a apreciação estética tenha papel definidor. É por essa razão que Danto aborda pela primeira vez a Teoria Institucional da Arte de George Dickie.¹⁰

A Teoria Institucional foi, de fato, objeto de muita discussão filosófica, desde a publicação de sua primeira versão, em 1969,¹¹ mas é apenas no

⁸ “Uma obra de arte, no sentido classificatório, é (1) um artefato (2) um conjunto dos aspectos pelos quais lhe tenha sido conferido o estatuto de candidato à apreciação por alguma pessoa ou pessoas agindo em nome de certa instituição social (o mundo da arte).” (DICKIE, 1974, p. 464).

⁹ Entre o artigo “The Artworld” e a publicação mais célebre de Arthur C. Danto sobre filosofia da arte, o livro *The Transfiguration of the Commonplace*, há uma lacuna de quase duas décadas. Alguns foram, no entanto, os artigos que, além de “The Artworld”, anteciparam a forma de certos argumentos e de algumas análises contidas no livro, entre os quais: “Artworks and Real Things”, in: *Theoria*, 29, 1973; “The Transfiguration of the Commonplace” e “An Answer or Two for Sparshott”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1974 e 1976, respectivamente; e “Pictorial Representations and Works of Art”, in: NODINE, C. F.; FISHER, D. F. (Orgs.), *Perception and Pictorial Representation*, 1979.

¹⁰ Cf. DANTO, A. C., *The Transfiguration of the Commonplace: a philosophy of art*, pp. 91-95; *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*, pp. 147-151.

¹¹ Desse debate, podemos destacar algumas objeções à Teoria Institucional: o filósofo Ted Cohen (1973, pp. 69-82) afirma que algo pode ser apreciado apenas se for “apreciável”; e que algumas coisas – entre as quais oferece como exemplos “tachinhas comuns, envelopes brancos ordinários, garfos plásticos fornecidos em restaurantes *drive-in*” e, mais particularmente, “urinóis” – não podem ser submetidos à apreciação e, por conseguinte, não podem ser obras de arte; Monroe Beardsley (in: MOGENSEN, (Ed.), 1976, pp. 194-209) afirma ser incoerente dizer que uma obra de arte é feita por certa prática (a conferência do estatuto de candidato à apreciação) em nome de uma determinada instituição (o mundo da arte) quando nem as regras da prática e nem os limites da instituição podem ser especificados; Danto (1981, pp. 91-95) objeta quanto ao conceito de “apreciação”, que implicaria numa condição de apreciação estética anterior à determinação de algo como uma obra de arte, que tornaria o mundo da arte de Dickie e seus representantes, no mínimo, inoperantes. Essa condição reintroduz, ainda, um aspecto posto em suspensão pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp e a *Brillo Box* de Andy Warhol, a saber, nossa capacidade de reconhecer obras de arte pela mera inspeção visual; Richard Wollheim (1980, pp. 157-166; 2002, 13-16) pressiona o dilema dos institucionalistas: ou os representantes do mundo da arte têm razões para tornar um objeto uma obra de arte ou não têm. Se eles têm, então, suas razões deviam fazer parte da teoria e se não têm, a teoria institucional implica uma irracionalidade incapaz de convencimento; Noël Carroll (in: YANAL, R. (Ed.), 1994, pp. xi-xii), por fim, afirma que a teoria institucional não resolve o desafio apresentado pelos teóricos que defendem o conceito aberto, já que ela não

ensaio “The Art World Revisited: Comedies of Similarity”,¹² publicado em 1992, que Danto retoma sua noção de “mundo da arte” e a reconstrói de modo a esclarecer os aspectos obscuros que se tornaram proeminentes quando Dickie erigiu sua própria teoria a partir daquele artigo. O aspecto mais relevante a ser combatido por Danto na referida revisão é a objeção levantada pelo filósofo Richard Wollheim (1980, pp. 157-166; 2002, pp. 13-16), que sublinha o caráter circular e arbitrário das teorias institucionais, de modo geral, e, sobretudo, da Teoria Institucional de Dickie. Assim, quase três décadas depois, e provido do aparato teórico desenvolvido em *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto reafirma a necessidade de um “mundo da arte” para a existência da arte, ainda que essa noção de “mundo da arte” tenha sido alterada.

Os esforços de Danto, presentes em “The Art World Revisited: Comedies of Similarity”, poderiam ser agrupados em dois movimentos estratégicos. No primeiro, e fundamental para o presente estudo, (i) Danto acentua o caráter cognitivista de sua própria teoria de modo a afastá-la da sombra dos meros decretos proferidos por integrantes do “mundo da arte” e, no segundo, como consequência, (ii) defende que há um tipo adequado de interpretação que constitui objetos como obras de arte, caracterizado pela objetividade e pela produção de inferências históricas.

Este conjunto de argumentos será propriamente apresentado na seção 3.3, intitulada “Arte e Cognição”. Antes disso, porém, passarei, na próxima seção, à revisão da noção de “mundo da arte” proposta por Danto em “The Art World Revisited” à luz de sua contenda com a Teoria Institucional.

nos diz o que é uma obra de arte, mas que, ao propor suas condições, apenas nos diz que uma obra de arte, o que quer que isso seja, se encaixa num determinado contexto social.

¹² “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”. In: DANTO, Arthur C. *Beyond the Brillo Box*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992, pp. 33-53; pp.167-190 deste volume.

3.2 O “MUNDO DA ARTE” INSTITUCIONAL vs. O “MUNDO DA ARTE” DE DANTO

Em “The Art World Revisited”, o próprio conceito de “mundo da arte”, apresentado em 1964 como “an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art”¹³ sofre um ajuste. Embora formado por elementos externos ao sujeito, i.e., as teorias artísticas e a história da arte, desde a primeira versão, o “mundo da arte” é agora reafirmado como “the historically ordered world of artworks, enfranchised by theories which themselves are historically ordered”¹⁴ (DANTO, 1992, p. 38), de modo a revelar mais claramente sua forma estrutural e eliminar, por certo, a vagueza dos termos “atmosfera” e “conhecimento”, antecidos pelos artigos indefinidos “uma” e “um”, respectivamente, e que acabavam por indicar uma participação imprecisa do sujeito no “mundo da arte”. Danto também concede haver um componente institucional em sua teoria original, ainda que não explicitamente formulado, mas, de todo modo, distinto da teoria de Dickie.

Ao apresentar o “mundo da arte” como o mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas por teorias que são elas mesmas historicamente ordenadas, Danto afirma que, como tal, a sua seria também uma espécie de teoria institucional, na qual o próprio “mundo da arte” é institucionalizado:

As such, I suppose, mine was a kind of institutional theory, in that the art world is itself institutionalized. But it was not the Institutional Theory of Art, which was bred of a creative misunderstanding of my work by George Dickie, who was less concerned with what makes a

¹³ “[...] uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte”. (DANTO, 1964, p. 580; p. 159 deste volume).

¹⁴ “[...] o mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas [*enfranchised*] por teorias que são elas mesmas historicamente ordenadas”. (DANTO, 1992, p. 38; p. 172 deste volume).

“Enfranchised” significa ter os direitos de um cidadão, como votar, por exemplo, de acordo com informação do autor. DANTO, A. *Dissertation on “The Artworld”*. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: cristiane.silveira@ufpr.br, em: 04/05/2010.

work of art like Warhol's possible than what makes it actual.¹⁵
(DANTO, 1992, p. 38).

A origem do desacordo entre os dois filósofos parece ser a própria noção de “mundo da arte” que oferecem. Aparentemente levando a termo a proposição de Dickie, segundo a qual os especialistas agem em nome de “uma certa instituição social”, i.e., o “mundo da arte” da versão institucional, Danto (1992, p. 38) afirma que o mundo da arte de Dickie seria apenas o corpo de especialistas que confere o estatuto de arte a alguma coisa por meio de uma declaração [*by fiat*]. Teria sido, portanto, com referência a essa acepção do termo “mundo da arte”, como o corpo de especialistas que determina o que é ou não uma obra de arte, que a Teoria Institucional havia procurado erigir a diferença entre obras de arte e meras coisas: “the art world decreed that *Brillo Box* – but not the Brillo box – was a 'candidate for appreciation', to use George Dickie's famous phrase,”¹⁶ (DANTO, 1992, p. 36). Neste sentido, o decreto do “mundo da arte” da Teoria Institucional corresponde ao decreto dos especialistas: *eles* determinaram que a *Brillo Box* de Warhol fosse uma “candidata à apreciação”. O “mundo da arte” apresentado por Danto, por sua vez, aquele que nos permite *ver* alguma coisa *como* arte, encerra também um caráter institucional, mas em decorrência, por certo, da própria estrutura estabelecida e identificável – composta pelas obras de arte historicamente ordenadas e pelas teorias artísticas – que o constitui. A distinção entre as duas noções de “mundo da arte”, no entanto, merece ser adequadamente explorada, ainda que de maneira breve.

Poder-se-ia dizer que Danto apresenta a primeira versão de sua teoria, em 1964, como se não houvesse um sujeito, ou sujeitos realizando as atividades mentais implicadas naquela noção de “mundo da arte”, mas apenas

¹⁵ “Como tal, eu suponho, a minha era uma espécie de teoria institucional, na qual o mundo da arte é, ele próprio, institucionalizado. Mas não era a Teoria Institucional da Arte, que se originou de um mal-entendido criativo acerca de meu trabalho por parte de George Dickie, que estava menos preocupado com o que faz com que uma obra de arte como a de Warhol seja possível do que com o que a torna efetivamente uma obra de arte.” (Ibid., p. 38; p. 173 deste volume).

¹⁶ “[...] o mundo da arte decretou que a *Brillo Box* – mas não a caixa de Brillo [Brillo box] – era uma ‘candidata à apreciação’, para usar a famosa expressão de George Dickie.” (Ibid., p. 36; p. 171 deste volume).

as próprias ações: teorias artísticas sendo formuladas e uma história da arte sendo organizada. Na medida em que estas atividades parecem requerer que alguém as realize, a diferença salientada por Danto, a saber, a existência de um corpo de especialistas responsáveis pelas determinações do mundo da arte de Dickie em contraposição a sua noção de “mundo da arte”, constituído de teorias artísticas e de obras de arte, é atenuada, ainda que não seja de todo extinguida. Assim como na escolha entre o uso da voz ativa ou passiva numa oração, a distinção sugere, sob certo aspecto, ser apenas uma questão de ênfase: situa-se entre a fala do agente, no caso da Teoria Institucional, e sua ação, no caso da teoria de Danto, se também levada ao extremo. Mas o que parece de fato trazer à tona as peculiaridades de cada uma das teorias é a possibilidade de recuo do ajuizamento no “mundo da arte” de Danto, sempre situado num ponto externo ao sujeito.

Os especialistas de Dickie agem em nome de “certa instituição social (o mundo da arte)”, enquanto os especialistas de Danto, se houverem, são informados pelas teorias artísticas e pela história da arte, ou, de acordo com sua revisão, pelo mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas por teorias que são elas mesmas historicamente ordenadas (DANTO, 1992, p. 38). Não há no sentido apresentado por Dickie nenhuma referência à constituição dessa “certa instituição social”, mantendo-se, desse modo, o termo, absolutamente vago e inacessível, ao passo que na versão de Danto, como veremos na próxima subseção, a remissão a um *conjunto de razões* capaz de fundamentar a classificação da obra de arte não é apenas possível, mas também *necessária*.

3.3 ARTE E COGNIÇÃO

Como havia indicado anteriormente, o papel fundamental reservado à cognição na teoria da arte de Danto se mostra vigorosamente em “The Art World Revisited”. É preciso lembrar que esse aspecto, embora tenha sido enfatizado em 1992, também era central para a primeira versão de sua teoria, em 1964. A participação do aspecto cognitivo na produção e apreensão da obra de arte estava presente não apenas na tese principal do artigo “The Artworld”, que afirmava que *ver* alguma coisa como arte exige algo que o *olho* não pode perceber, a saber, um “mundo da arte”, constituído por *uma atmosfera de teoria artística e um conhecimento da história da arte* (DANTO, 1964, p. 580), mas também claramente exposta numa passagem sobre a noção de “matriz de estilos” e os “predicados artisticamente relevantes” que a compõem, desenvolvidos naquele artigo:

The greater the variety of artistically relevant predicates, the more complex the individual members of the artworld become; and the more one knows of the entire population of the artworld, the richer one's experience with any of its members.¹⁷ (DANTO, 1964, p. 584).

Se a noção não é de todo nova, o destaque a ela reservado em 1992, por outro lado, não tem precedentes. A dificuldade envolvida na versão anterior era que ela não impedia a determinação do que é ou não uma obra de arte por meio de sentenças declarativas simples – como, “Isto é arte!”, por exemplo – constantes da prática comumente identificada com a Teoria Institucional. Assim, em “The Art World Revisited”, Danto rejeita o aspecto que considera central na Teoria Institucional, a saber, que um objeto material qualquer se torna uma obra de arte quando assim for *declarado* pelo mundo da arte (DANTO, 1992, p. 38), i.e., pelos representantes dessa “certa instituição

¹⁷ “Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos os membros individuais do mundo da arte se tornam; e quanto mais se souber de toda a população do mundo da arte, mais rica será a experiência com qualquer um de seus membros.” (Id., 1964, p. 584; p. 164 deste volume).

social”. Danto afirma que essa tese da Teoria Institucional a assemelha à Teoria Não Cognitivista do Discurso Moral, caracterizada pela ausência de critérios de verdade.¹⁸

In a way, Dickie's theory implies a kind of empowering elite and is a distant relative of the Non-Cognitive Theory of moral language. “That is art!” has the logical status of “That is good!”, as the latter was interpreted in the salad days of high Positivism, when the advanced moral philosophers of the age thought all moral language did was give vent to feelings.¹⁹ (DANTO, 1992, p. 38).

De acordo com essa passagem, podemos inferir que, para Danto, as supostas declarações dos representantes do “mundo da arte” da Teoria Institucional têm por base a simples expressão de emoções. As declarações do especialista de Dickie, portanto, não podem ser analisadas em termos de seu conteúdo de verdade, de modo semelhante ao que acontece com as proposições morais de acordo com a Teoria Não Cognitivista do Discurso Moral, cujos juízos expressam apenas as atitudes de aprovação, desaprovação, ou mesmo, desejo de quem os emite (van ROOJEN, 2009). Para Danto, como veremos adiante, ao menos no que concerne à revisão de 1992, é fundamental que tais proposições sejam passíveis de verdade e falsidade.

¹⁸ O Não cognitivismo moral, de acordo com van Roojen, (2009) é uma variedade de irrealismo acerca da ética. Os Não cognitivistas defendem a tese de que não existem propriedades morais ou fatos morais e afirmam que as declarações morais não se prestam a predicar propriedades ou fazer declarações que possam ser substancialmente verdadeiras ou falsas. *Grosso modo*, os não cognitivistas pensam que as declarações morais não têm condições de verdade. Além disso, de acordo com essa teoria, quando as pessoas proferem sentenças morais elas tipicamente não estão expressando estados da mente que são crenças ou que são cognitivas do modo como as crenças o são. Em vez disso, elas estão expressando atitudes não cognitivas mais semelhantes aos desejos, à aprovação ou à desaprovação.

Cf. van ROOJEN, M., "Moral Cognitivism vs. Non-Cognitivism". In: ZALTA, Edward N. (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2009 Edition). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/moral-cognitivism/>>. Acesso em: 17/05/2010.

¹⁹ “De certo modo, a teoria de Dickie implica num tipo de elite dotada de autoridade [*empowering elite*] e guarda parentesco distante com a Teoria Não Cognitivista da linguagem moral. ‘Isto é arte!’ tem o status lógico de ‘Isto é bom!’, como a última foi interpretada nos tempos áureos do alto Positivismo, quando os filósofos da moral avançados da época pensavam que tudo o que a linguagem moral fazia era dar vazão aos sentimentos.” (Ibid., p. 38; p. 173 deste volume).

A distinction has to be drawn between having reasons for believing something is a work of art and something being a work of art depending upon the reasons for it being so. A Customs inspector may indeed use the fact that the director of a national museum says something is art a reason for believing that it is, just because of where directors are placed in the structures of expertness. But *his* saying it is a work of art is not a reason for it being one. Nevertheless, something being a work of art is dependent upon some set of reasons, and nothing really is a work of art outside the system of reasons which give it that status: works of art are not such by nature. A rose is a rose whatever its name, but a work of art is not.²⁰ (DANTO, 1992, p. 39, grifo do autor).

Desse modo, quando conheço o juízo emitido por um membro do mundo da arte posso ter razões para crer que algo seja uma obra de arte, como o seria no caso da Teoria Institucional, especialmente, quando o suposto juiz ocupa posição hierárquica superior naquela estrutura, mas sua própria declaração não é uma razão *constitutiva* para que ela seja uma obra de arte.²¹ Danto defende a segunda alternativa: ser uma obra de arte é dependente de um conjunto de razões que constitui determinada coisa como tal e nada pode ser uma obra de arte fora desse sistema de fundamentação. É, por ora, esse sistema, a que Danto denomina “discurso de razões”, que requer esclarecimento.

²⁰ “Uma distinção deve ser feita entre ter razões para crer que algo seja uma obra de arte e algo que se constitua como uma obra de arte de modo contingente às razões para que o seja. Um inspetor da Alfândega pode realmente usar o fato de que o diretor de um museu nacional disse que alguma coisa é arte como uma razão para crer que ela o seja, simplesmente pela posição ocupada por diretores na estruturas de especialização. Mas a *sua* declaração de que aquela é uma obra de arte não é uma razão para que ela o seja. Entretanto, ser uma obra de arte é dependente de algum conjunto de razões, e nada pode ser uma obra de arte fora do sistema de razões que deu a ela aquele estatuto: obras de arte não o são por natureza. Uma rosa é uma rosa qualquer que seja seu nome, mas uma obra de arte não o é.” (Ibid., p. 39; p. 174 deste volume).

²¹ A passagem citada faz referência ao episódio ocorrido em 1965, quando as *Brillo Boxes* de Andy Warhol foram impedidas de ingressar em território canadense por funcionários da alfândega que insistiram que as pretensas esculturas eram materiais de propaganda e, por esta razão, sujeitas ao pagamento de impostos para os quais itens denominados “esculturas originais” estariam isentos. A querela chegou a Charles Comfort, então diretor da National Gallery do Canadá, que, ao examinar fotografias das caixas, teria declarado: “Eu podia ver que não se tratavam de esculturas” (COMFORT apud DANTO, 1992, p. 37; p. 171 deste volume). Qualquer que fosse a resposta do diretor, afirmativa ou negativa, ela serviria apenas para sustentar ou contrariar a atitude dos funcionários em relação às caixas, mas não diria nada a respeito das obras ou das razões que as constituem ou não como obras de arte. Se inquiridos sobre suas decisões, os funcionários só poderiam recorrer à declaração de Comfort para justificá-las, jamais a razões fundadas nas próprias obras de arte.

3.3.1 “Mundo da arte” como “discurso de razões”

Para compreender a noção de “discurso de razões” é preciso recorrer a um sistema de equivalências, já que, de acordo com Danto (1992, p. 46), “The art world is the discourse of reasons institutionalized”.²² Logo, se o “mundo da arte” é, como mostrado anteriormente, o mundo historicamente ordenado das obras de arte emancipadas por teorias também historicamente ordenadas, o “discurso de razões” é, ele próprio, um sistema fundado em causas que se referem ao momento artístico-histórico em que cada obra de arte surge em vista de todas as demais obras de arte já produzidas e das teorias artísticas que delas são inseparáveis e é esse sistema que constitui determinado objeto como obra de arte. Assim, o “mundo da arte” é o “discurso de razões institucionalizado”, i.e., o sistema que articula obras de arte e teorias artísticas estruturado em caráter de relativa permanência e identificável por suas práticas.²³ Ao discurso de razões que confere a determinadas coisas o estatuto de obra de arte, Danto (1992, p. 40) relaciona ainda dois aspectos:

[...] first, that to be a member of the art world is to participate in what we might term the discourse of reasons; and secondly, art is historical because the reasons relate to one another historically.²⁴ (DANTO, 1992, p. 40).

²² “O mundo da arte é o discurso de razões institucionalizado”. (Ibid., p. 46; p. 183 deste volume).

²³ De acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2ª ed., 1986, p. 953), uma “instituição” é uma “[5. *Sociol.*] estrutura decorrente de necessidades sociais básicas, com caráter de relativa permanência, e identificável pelo valor de seus códigos de conduta, alguns deles expressos em leis”.

De acordo com Abbagnano (2003, p. 571), na sociologia contemporânea, esse termo é de uso frequente e foi empregado, p. ex., por Durkheim como objeto específico da sociologia, definida precisamente como “ciências das instituições”. A instituição por vezes foi entendida como um conjunto de normas que regulam a ação social (como em Durkheim); outras vezes, em sentido mais geral, como “qualquer atitude suficientemente recorrente num grupo social”.

²⁴ “[...] primeiro, que ser um membro do mundo da arte significa participar daquilo que poderíamos denominar o discurso de razões; e em segundo lugar, a arte é histórica porque as razões se relacionam umas às outras historicamente.” (DANTO, 1992, p. 40; p. 175 deste volume).

Surgem, então, pela primeira vez textualmente, os membros do “mundo da arte” de Danto, os sujeitos que *participam* do chamado “discurso de razões”. De acordo com o filósofo (DANTO, 1992, p. 46), como o “mundo da arte” é o “discurso de razões” institucionalizado, ser um membro do “mundo da arte” é, por conseguinte, “to have learned what it means to participate in the discourse of reasons for one’s culture”,²⁵ ou seja, ter aprendido o que significa participar dessa espécie de jogo de relações entre as obras de arte e as teorias que formam esse contexto específico em uma determinada cultura.

Com respeito ao segundo aspecto relacionado ao discurso de razões, a arte é histórica em virtude do modo como as razões que a constituem como obra se relacionam umas às outras, i.e., a arte é histórica porque as obras e as teorias nelas implicadas se relacionam umas às outras historicamente. Esta conclusão também não é nova: em 1964, o filósofo já havia sugerido esta tese embora não a tenha enunciado desse modo. Nesse sentido, parece importante esclarecer esse aspecto fundamental para a tese do “mundo da arte”.

Desde a publicação de *Transfiguration*, Danto recorre com frequência a uma conhecida passagem do historiador da arte Heinrich Wölfflin para responder ao problema das “contrapartes indiscerníveis”:

In part, the answer to the question has to be historical. Not everything is possible at every time, as Heinrich Wölfflin has written, meaning that certain artworks simply could not be inserted as artworks into certain periods of art history, though it is possible that objects identical to artworks could have been made at that period.²⁶ (DANTO, 1981, p. 44).

Em seguida, Danto explora o tema:

It is easy to appreciate the force of this dictum in the forward historical direction. A sculptor who produced an archaic torso of Apollo in the period of Praxiteles would have gone hungry, since the artworld by

²⁵ “[...] ter aprendido o que significa participar do discurso de razões de sua cultura.” (Ibid., p. 46; p. 183 deste volume).

²⁶ “Em parte, a resposta a pergunta deve ser histórica. Nem tudo é possível em qualquer momento, como escreveu Heinrich Wölfflin, o que significa que certas obras de arte simplesmente não poderiam ser introduzidas como obras de arte em certos períodos da história da arte, embora seja possível que objetos idênticos a obras de arte pudessem ter sido feitos naquele período.” (Id., 1981, p. 44).

then had evolved so as to exclude this as a possible artwork unless it has been made when appropriate, and lingered on as an antique. The artworld of the period would have excluded from the expressive vocabulary of its contemporaries the deliberate exploitation of archaic forms, in contrast with the situation today when, if an artist should choose to employ archaic forms, this would be tolerated; but of course if someone uses limestone stele today, they could hardly have the same meaning as they would have had when Stonehenge was new. And if today an artist exhibits a painting in the style of Watteau, we should hesitate before declaring him out of date: this may be a self-conscious archaism, in which case he stands in a very different relationship to the Rococo style than Watteau would have done.²⁷ (DANTO, 1981, p. 44-45).

Sobre a referida obra de Warhol e sua articulação com a história da arte e as teorias artísticas, Danto observa:

Brillo Box had a shot at being a work of art because of the fact that so many features, thought to be central to something's identity as art, in the years leading up to that, had been rejected as part of the essence of art, so that the definition itself had become attenuated to the point where pretty much anything could be a work of art. A member of the art world would be one who was familiar with this history of attenuation.²⁸ (DANTO, 1992, p. 40).

Para Danto (1992, p. 40), o fato notável acerca da obra *Brillo Box* foi o modo como Warhol articulou as relações entre a história da arte e a teoria que a constituem como obra: ela surgiu de uma espécie de “submundo de imagens bem conhecidas”, suficientemente distante das preocupações estéticas daqueles interessados em arte, de modo que sua aparição tenha sido

²⁷ “É fácil perceber a força dessa afirmação na direção histórica progressiva. Um escultor que produzisse um torso arcaico de Apolo no período de Praxíteles teria morrido de fome, já que o mundo da arte daquela época havia evoluído de modo a excluir tal objeto como uma possível obra de arte a não ser que ele tivesse sido feito no momento apropriado, e persistisse como uma antiguidade. O mundo da arte do período teria excluído do vocabulário expressivo de seus contemporâneos a exploração deliberada de formas arcaicas, em contraste com a situação atual em que, caso um artista escolha empregar formas arcaicas, isso seria tolerado; mas é claro que se alguém usa monólitos calcários hoje em dia, eles não podem ter o mesmo significado que teriam tido quando Stonehenge foi construído. E se hoje um artista exibir uma pintura no estilo de Watteau, nós deveríamos hesitar antes de declará-lo ultrapassado: esse poderia ser um arcaísmo autoconsciente, e nesse caso ele mantém uma relação muito diferente com o estilo Rococó do que Watteau teria mantido.” (Ibid., pp. 44-45).

²⁸ “A *Brillo Box* teve uma chance de se tornar uma obra de arte porque tantos aspectos, que se imaginava centrais para a identidade de alguma coisa como arte, nos anos que a precederam, haviam sido rejeitados como parte da essência da arte, de modo que a própria definição tinha se tornado atenuada até o ponto em que quase qualquer coisa pudesse ser uma obra de arte. Um membro do mundo da arte seria alguém que estivesse familiarizado com essa história de atenuação.” (Id., 1992, p. 40; p. 175 deste volume).

considerada ultrajante, ao mesmo tempo em que não havia nada na concepção de arte dominante que a impedisse de ser uma obra de arte. Por fim, se há uma declaração, ela é feita pelo artista, muito embora esteja sob condições restritivas e sujeita a ajuizamento, como podemos inferir desta passagem:

The fiat was perhaps Warhol's, but enough people who participated in the history of relevant reasons were prepared to admit it into the canon of art that it was admitted. So it is true that when we know the reasons we have all we need.²⁹ (DANTO, 1992, p. 40).

No “mundo da arte” de Danto, portanto, as meras declarações não encerram uma disputa. Tais declarações não são finais porque é possível haver remissão até o discurso de razões que de fato sustenta a classificação do objeto como obra de arte.³⁰ Assim, se houve de fato uma declaração por parte de Warhol, ela é insuficiente e mesmo dispensável quando discutimos, por exemplo, o estatuto de obra de arte da *Brillo Box*. O que se ignora, completa Danto (1992, p. 40), é que:

[...] the discourse of reasons is what confers the status of art on what would otherwise be mere things, and that the discourse of reasons is the art world construed institutionally.³¹ (DANTO, 1992, p. 40).

Quando disputamos acerca da obra *Brillo Box*, lançamos mão das condições observadas no contexto da história da arte – a existência do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos, movimento ao qual a Pop Art se

²⁹ “A declaração talvez tenha sido de Warhol, mas um número suficiente de pessoas que participavam da história das razões relevantes estavam preparadas para admiti-la no cânone da arte em que foi admitida. Desse modo, é verdade que quando conhecemos as razões nós temos tudo o que precisamos.” (Ibid., p. 40; p. 175 deste volume).

³⁰ Em entrevista à Borradori (2003, p. 138), Danto afirma que seu pensamento filosófico é filiado ao “fundacionalismo”. De acordo com essa vertente da teoria do conhecimento nossas crenças justificadas são estruturadas como um edifício: elas se dividem entre uma fundação e uma superestrutura, em que a última se sustenta sobre a primeira. As crenças pertencentes à fundação são básicas; as crenças pertencentes à superestrutura são não básicas e são justificadas a partir das crenças justificadas na fundação. O argumento mais importante em favor do “fundacionalismo” é chamado “argumento de regressão” [*regress argument*], em que se opera a remissão numa cadeia de crenças até se chegar a uma crença justificada básica. De acordo com esse argumento, se há crenças justificadas, deve haver crenças básicas (STEUP, 2010).

³¹ “[...] o discurso de razões é o que confere o estatuto de arte àquilo que de outra maneira seria apenas uma mera coisa, e que o discurso de razões é o mundo da arte interpretado de maneira institucional.” (Ibid., p. 40; pp. 175-176 deste volume).

contrapõe, a série de *Flags*, de Jasper Johns, os “*combines*” de Robert Rauschenberg, por exemplo³² – e examinamos as teorias artísticas vigentes à época, bem como o conteúdo teórico introduzido pelo objeto posto sob análise³³ para fundamentá-lo como obra de arte ou, pelo contrário, para excluí-lo, mas não recorremos ao fato de Warhol tê-lo proposto como obra como critério para sua classificação como tal.

3.3.2 O caráter necessário do “mundo da arte”

Como apresentado na seção precedente, o “discurso de razões” é (i) o que confere o estatuto de obra de arte a uma determinada coisa e é também (ii) o próprio “mundo da arte” interpretado de maneira institucional. É, desse modo, na forma dos “discursos de razões”, como a articulação das teorias artísticas e das obras de arte historicamente ordenadas, que o “mundo da arte” se configura e é, por fim, a ele, o “mundo da arte”, que se deve invocar para que se possa *ver* alguma coisa *como* arte.

A tese reiterada por Danto é, desse modo, a versão forte da teoria de 1964: a existência de um “mundo da arte” é condição *necessária* para a constituição de um objeto como obra de arte. Assim como observado em 1964, também no artigo de 1992, sem um “mundo da arte”, não pode haver arte:

³² Cf. Capítulo 1.

³³ Segundo Danto (2009, p. 23), por exemplo, Warhol não foi o primeiro a levantar a questão da arte em sua forma mais radical, mas ele redefiniu a forma da pergunta. A nova forma não perguntava “O que é arte?”, mas sim: “Qual é a diferença entre duas coisas, exatamente iguais, uma das quais é arte e a outra não?”. A sua maneira, para Danto, esta é como uma pergunta religiosa: “Jesus is at once a man and a god. We know what it is to be a man. It is to bleed and suffer, as Jesus did, or the customers whom the ads address. So what is the difference between a man that is and the man that is not a god?”

[“Jesus é ao mesmo tempo um homem e um deus. Nós sabemos o que é ser um homem. É sangrar e sofrer, como Jesus fez, ou os consumidores a quem os anúncios se dirigem. Então qual é a diferença entre um homem que é e o homem que não é um deus?”]. (DANTO, 2009, p. 23).

In a sense, the discourse of reasons for a given culture is a sort of language game, governed by rules of play, and for reasons parallel to those that hold that only where there are games are there wins and losses and players, so only where there is an art world is there art.³⁴ (DANTO, 1992, p. 46).

Em resposta a seus críticos, em publicação datada de 1993, Danto (1993, p. 203) afirma que embora a expressão “mundo da arte” soasse “vagamente sociológica”, ele tinha em mente desde a sua introdução, em 1964, algo bem diferente, influenciado pelo modo com o qual escritores como Wittgenstein usavam a palavra “mundo”:

I actually meant a world consisting of works of art, a self-enriching community of ontologically complex objects, often inter-referential (or, as the expression later came to be used, “intertextual”), and which above all had a historical vector, so that something could be part of that world at one time but not at an earlier time. So no *Brillo Boxes* in eighteenth-century Peking, nor for the matter in seventeenth-century Amsterdam, but I thought, in 1964, that the artworld had opened up sufficiently to accommodate the Brillo Boxes, and the interesting question was, now that it was possible for it to be a member, why it and not the innumerable look-alikes from the real world.³⁵ (DANTO, 1993, pp. 203-204).

A tese principal de “The Artworld”, enunciada da seguinte forma: “To see something as art requires something the eye cannot de[s]cry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld”,³⁶ sofre ainda uma última revisão. Pensando retrospectivamente, Danto afirma

³⁴ “Em certo sentido, o discurso de razões para uma dada cultura é um tipo de jogo de linguagem, regido por regras de jogo, e por razões análogas àquelas que sustentam que apenas onde há jogos há vitórias e derrotas e jogadores, apenas onde existe um mundo da arte, existe arte.” (Id., 1992, p. 46; p. 183 deste volume).

³⁵ “Eu queria dizer na verdade um mundo que consistisse de obras de arte, uma comunidade autoenriquecedora de objetos ontologicamente complexos, frequentemente inter-referencial (ou, como a expressão passou a ser usada mais tarde, “intertextual”), e que acima de tudo tivesse um vetor histórico, de modo que algo pudesse ser parte daquele mundo em certo momento, mas não num momento anterior. Então, nenhuma Brillo Box seria possível na Pequim do século 18, nem na Amsterdã do século 17, mas pensei que, em 1964, o mundo da arte havia se aberto o suficiente para acomodar as Brillo Boxes, e a pergunta interessante era, agora que lhe era possível ser um membro, por que ela e não os inúmeros assemelhados do mundo real.” (DANTO, A. “Responses and Replies”. In: ROLLINS, Mark (Ed.). *Danto and His Critics*. Oxford: Blackwell, 1993, pp. 203-204).

³⁶ “Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (Id., 1964, p. 580; pp. 158-159 deste volume).

que o que gostaria de ter dito à época acerca do que se requer para que algo seja visto como arte poderia ser assim formulado:

[...] a knowledge of what other works the given work fits with, a knowledge of what other works makes a given work possible.³⁷
(DANTO, 1997, p. 165)

Restabelecido o caráter *necessário* do “mundo da arte” para a existência das obras de arte e o vetor histórico implicado na sua constituição, mostrarei, por fim, na seção 3.4, como a tese historicista do “mundo da arte” coexiste com a tese essencialista desenvolvida por Danto em *The Transfiguration of the Commonplace*. Antes disso, porém, farei uma breve digressão, de modo a abordar o aspecto suplementar identificado em “The Art World Revisited” e anunciado no início da seção 4: a defesa, por parte de Danto, de um tipo adequado de interpretação que constitui objetos como obras de arte, caracterizado pela objetividade e pela produção de inferências a partir de suas causas.

3.3.3 “Mundo da arte”: objetividade e dissenso

Se, como afirmado anteriormente, para Danto, o “discurso de razões” de uma determinada cultura é, em certo sentido, um tipo de “jogo de linguagem”, governado por “regras do jogo”, nos resta elucidar a natureza dessas regras. Segundo Danto,

The rules of play in Western art have been very much involved with a form of criticism, which is why the shape of art history in the West has been able to see itself as progressive. To be an artist in this art world is in effect to take a position on the past, and inevitably on one's

³⁷ “[...] um conhecimento de a que outras obras uma determinada obra se ajusta, um conhecimento de que outras obras tornam uma determinada obra possível.” (Id., 1997, p. 165; (ed. bras.) 2006, p.183).

contemporaries whose position on the past differs from one's own. One's work is therefore tacitly a criticism of what went before and what comes after. And that means that to understand a work requires reconstruction of the historical and critical perception which motivated it.³⁸ (DANTO, 1992, p. 47).

Por essa razão, na arte ocidental, “the point at which a work appears in the evolving discourse of reasons is central to its identity”³⁹ (DANTO, 1992, p. 47). As “regras do jogo” se apresentam sempre em contexto. Para o autor, desde os Pré-Rafaelitas, os artistas têm estado implicitamente envolvidos na empreitada semifilosófica de afirmar o que é ou não arte de modo que a definição de arte veio a tomar um papel crescente na própria produção de arte nos tempos modernos, chegando ao clímax recentemente, quando perguntar-se se alguma coisa era ou não arte se tornou constante.

Em última análise, Danto considera que Dickie interpreta mal as declarações dos representantes do “mundo da arte”. Dickie teria ignorado que as respostas desses representantes, ou seja, a afirmação “Isto é arte”, assumiam a forma da pergunta, advinda do interior do “mundo da arte”, do próprio “discurso de razões” do qual participavam.

Is furniture art? Is photography? These questions helped define the shape of the discourse of reasons the Institutional Theory of Art endeavored to capture. They would not, on the other hand, necessarily have been questions for other cultures and other discourses. The Chinese tradition, for example, prized exact likeness not at all, whereas our tradition celebrates the prowess of the simulator. So the advent of photography in the nineteenth century provided no initial problem for the Chinese art world. When it did, however, pose a challenge, the whole shape of art history in China changed in order to accommodate it.⁴⁰ (DANTO, 1992, p. 47).

³⁸ “As regras do jogo na arte Ocidental estão muito envolvidas com um tipo de crítica, razão pela qual a forma da história da arte no Ocidente seja capaz de se ver como progressiva. Ser um artista neste mundo da arte é na verdade tomar uma posição em relação ao passado e, inevitavelmente, em relação aos seus contemporâneos, cuja posição em relação ao passado difere de sua própria. Uma obra é, portanto, tacitamente, uma crítica ao que a precedeu e ao que virá. E isso significa que entender uma obra exige reconstrução da percepção histórica e crítica que a motivou.” (Id., 1992, p. 46-47; p. 183 deste volume).

³⁹ “[...] o ponto em que uma obra surge no desenvolvimento do discurso de razões é central para sua identidade.” (Ibid., p. 47; p. 184 deste volume).

⁴⁰ “Mobiliário é arte? E a fotografia? Estas perguntas ajudaram a definir a forma do discurso de razões que a Teoria Institucional se esforçou para apreender. Estas não seriam, por outro lado, necessariamente, as questões para outras culturas e outros discursos. A tradição chinesa, por exemplo, não prezava nem um pouco a verossimilhança, ao passo que nossa tradição celebra

Outro aspecto importante a se considerar é que, ao contrário do que a Teoria Institucional nos induz a concluir, a classificação de um objeto como obra de arte não se constitui, necessariamente, de uma decisão consensual dos membros do “mundo da arte”. A constituição desse suposto corpo de representantes em Danto é, à maneira de Dickie, também vaga, já que qualquer um que tenha aprendido o que significa participar do “discurso de razões” de uma determinada cultura possa ser um representante do “mundo da arte”, mas as conclusões que podem ser extraídas das duas teses são distintas. O primeiro indício que corrobora para esta distinção é a caracterização feita por Danto desse corpo de representantes, como na passagem a seguir:

[...] we certainly would not want to define it [quem é um membro do “mundo da arte”] as all and only those who thought *Brillo Box* a work of art in 1964 – that would bring me, a philosopher, into the art world and exclude the Director of the National Gallery of Canada, let alone the owner of the gallery which showed them, who felt she had been hoaxed. And it excludes certainly the artist who sullied the guestbook, not to mention a lot of very tony critics.⁴¹ (DANTO, 1992, p. 37)

De acordo com o trecho citado, é possível inferir que o “mundo da arte”, na acepção de Danto, não é um corpo que age de modo unificado. Pelo contrário, a julgar pelos exemplos apresentados, ele se caracteriza pelo dissenso. Na medida em que membros distintos do “mundo da arte” ocupam posições também distintas no discurso de razões, pelos mais diversos motivos (DANTO, 1992, p. 40),⁴² caberia, então, indagar de que maneira esses

as proezas do simulador. Assim, o advento da fotografia no século XIX não ofereceu nenhum problema inicial para o mundo da arte chinesa. Quando ela passou a representar um desafio, entretanto, toda a forma da história da arte na China mudou de modo a acomodá-la.” (Ibid., p. 47; pp. 183-184 deste volume).

⁴¹ “[...] nós certamente não iríamos querer definir [quem é um membro do “mundo da arte”] como todos e apenas aqueles que consideraram a *Brillo Box* uma obra de arte em 1964 – isso traria a mim, um filósofo, para dentro do mundo da arte e excluiria o diretor da National Gallery do Canadá, sem falar na proprietária da galeria que as exibiu, que sentiu que havia sido enganada. E isso certamente exclui o artista que arruinou o livro de assinaturas [ao registrar de maneira enfática seu descontentamento em relação à exposição], para não mencionar vários críticos muito sofisticados.” (Ibid., p. 37; p. 171-172 deste volume).

⁴² Além do diretor da National Gallery do Canadá, apontado por Danto como um dos retardatários (1992, p. 40), muitos outros membros do mundo da arte poderiam ser citados. Eleanor Ward, proprietária da Stable Gallery, estava suficientemente atualizada para aceitar a pintura de uma nota de dólar de Andy Warhol como obra, em troca da qual ela lhe ofereceu sua

discursos dissonantes constituem determinados objetos como obras de arte. Como, afinal, tais objetos podem ser classificados como arte?

Há, para Danto, um tipo adequado de interpretação, sujeito à análise de seu conteúdo de verdade e capaz de fundamentar a classificação de um objeto como obra de arte, como mostrarei a seguir.

3.3.4 A interpretação constitutiva das obras de arte

Em “The Art World Revisited”, Danto apresenta uma versão bastante resumida da tese desenvolvida em 1981.⁴³ No referido artigo, Danto afirma que as obras de arte são expressões simbólicas que corporificam seus significados, para, em seguida, justificar o papel da interpretação em sua constituição.

The thesis which emerged from my book *The Transfiguration of the Commonplace* is that works of art are symbolic expressions, in that they embody their meanings. The task of criticism is to identify the meanings and explain the mode of their embodiment. So construed, criticism just is the discourse of reasons, participation in which defines the art world of the Institutional Theory of Art: to see something as art

primeira exposição individual, quando nenhum outro galerista o havia aceitado. Isto não a impediu, entretanto, de sentir-se traída pelo artista, por ocasião de sua segunda mostra, aquela em que Warhol apresenta as *Brillo Boxes*. Por outro lado, foram justamente aquelas obras que atraíram o interesse de Leo Castelli, o mais celebrado galerista da época, que mantinha reservas à produção de Warhol porque esta era muito semelhante àquilo que outro de seus artistas, Roy Lichtenstein, estava produzindo. No momento em que Warhol passou a fazer aquilo que considerava como “escultura”, suas reservas se desfizeram.

⁴³ É importante notar que Danto não apresenta uma definição na forma de um enunciado em *Transfiguration*, mas Noël Carroll (1993, p. 80) resumiu da seguinte maneira a tese ali apresentada: “something is a work of art if and only if (i) it has a subject (ii) about which it projects some attitude or point of view (has a style) (iii) by means of rhetorical ellipsis (usually metaphorical) (iv) which ellipsis engages audience participation in filling in what is missing, and (v) where the work in question and the interpretations thereof require an art historical context.”

[“alguma coisa é uma obra de arte se e apenas se (i) ela tem um assunto (ii) sobre o qual ela projeta alguma atitude ou ponto de vista (tem um estilo) (iii) por meio de elipse retórica (normalmente metafórica) (iv) cuja elipse envolva participação da audiência para completar o que está faltando e (v) onde a obra em questão e suas interpretações exijam um contexto histórico-artístico.”]

is to be ready to interpret it in terms of what and how it means.⁴⁴
(DANTO, 1992, p. 41).

Danto afirma, portanto, que *ver* alguma coisa como arte significa estar preparado para interpretá-la em termos do que ela significa e de que maneira ela o faz. Como a tarefa da crítica seria justamente identificar os significados dessas expressões simbólicas e explicar o modo com que tais significados tomaram corpo, a crítica é, por fim, o próprio *exercício* do “discurso de razões”. É importante notar também que, para Danto, aparentemente, o “mundo da arte” da Teoria Institucional se resume apenas à crítica.

Logo em seguida, Danto parece usar o termo “mundo da arte” numa acepção menos carregada de idealidade e mais afeita à noção proposta por Dickie:

There is, simply in the nature of their being symbols, a system of communication and an implied audience for the work, and we can identify that *audience as the work's art world*, in that members of it are conversant in the discourse of reasons that constitute that work as a work, and then as the work it is.⁴⁵ (DANTO, 1992, p. 41, grifo meu).

De acordo com Danto (1992, p. 41), por vezes, em razão da passagem de tempo, os significados se perdem e exercícios intrincados de arqueologia são requeridos para trazê-los à tona e para reconstituir o que teria sido transparente para o mundo da arte original daquelas obras. O que fez com que a Pop Art se tornasse popular, ainda segundo o autor, teria sido justamente sua aparente aproximação com *nosso* mundo. Os significados corporificados por aquelas obras pertenciam à cultura daquela época: as estrelas do cinema, do mundo dos esportes, dos quadrinhos e das prateleiras dos supermercados

⁴⁴ “A tese que emergiu de meu livro *The Transfiguration of the Commonplace* é que obras de arte são expressões simbólicas, na medida em que elas corporificam seus significados. A tarefa da crítica é identificar os significados e explicar o modo em que são corporificados. Assim interpretada, a crítica é apenas o discurso de razões, participação que define o mundo da arte da Teoria Institucional da Arte: ver alguma coisa como arte é estar pronto para interpretá-la em termos do que ela significa e de que maneira [ela] o faz.” (DANTO, 1992, p. 41; p. 176 deste volume).

⁴⁵ “Há, simplesmente na natureza [do fato] de serem símbolos, um sistema de comunicação e uma audiência implicados para a obra, e nós podemos identificar esta audiência como o mundo da arte da obra, no qual seus membros estão familiarizados com o discurso de razões que constitui aquela obra como uma obra e, então, como a obra que é.” (Ibid., p. 41, grifo meu).

eram imediatamente reconhecidas por aqueles que partilhavam o que denomina “cultura comum”. A arte Pop apresentou o que lhes era extremamente significativa, e aparentemente secundário, como definidor de suas próprias vidas. De algum modo profundo, afirma ainda Danto (1992, p. 41), aquela arte era conservadora, reconciliando aqueles que viviam a forma de vida encarnada naquelas obras à forma de vida que de fato viviam.

A obra de arte *Brillo Box* e a embalagem de sabão *Brillo*, embora morfologicamente semelhantes, possuem *formas* distintas, porque suas propriedades são também distintas. Essa identificação requer um tipo de interpretação que reconhece a forma da obra em contexto, opondo-se por princípio a uma leitura meramente morfológica. Segundo Danto, o tipo de interpretação a que se refere está sujeita aoajuizamento de seu conteúdo de verdade e falsidade:

The kind of interpretation to which I refer here is under the constraint of truth and falsity: to interpret a work is to be committed to a historical explanation of the work”.⁴⁶ (DANTO, 1992, p. 42).

O modelo crítico mais adequado para esse tipo de interpretação seria a chamada “crítica de arte inferencial”, caracterizada pela leitura das obras de arte por meio da produção de inferências causais históricas.⁴⁷

The theory of *art worlds* to which I subscribe is that of a loose affiliation of individuals who know enough by way of theory and history that they are able to practice what the art historian Michael Baxandall terms “inferential art criticism”, which in effect simply is historical explanations of works of art. Interpretations are then false when the explanations are.⁴⁸ (DANTO, 1992, p. 42, grifo meu).

⁴⁶ “O tipo de interpretação a que me refiro aqui está sob a restrição de verdade e falsidade: interpretar uma obra é estar comprometido com uma explicação histórica da obra.” (Ibid., p. 42; p. 178 deste volume).

⁴⁷ A “crítica de arte inferencial” é a metodologia apresentada pelo historiador da arte britânico Michael Baxandall (1933-2008), em seu livro *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, CT: Yale University Press, 1985.

⁴⁸ “A teoria de *mundos da arte* a qual subscrevo é aquela de uma afiliação livre de indivíduos que sabem o suficiente por meio da teoria e da história que são capazes de praticar o que o historiador da arte Michael Baxandall denomina “crítica de arte inferencial”, que na realidade significa simplesmente explicações históricas das obras de arte. Logo, as interpretações são falsas quando as explicações o são.” (Ibid., p. 42, grifo meu; p. 178 deste volume).

Em primeiro lugar, é importante observar que Danto apresenta o termo “mundos da arte”, na forma plural, pela primeira vez. A versão monolítica do primeiro artigo ganha agora, aparentemente, um aspecto pluralista, resultado, possivelmente, da experiência no exercício da crítica de arte a partir de meados dos anos 1980. A intenção fica mais clara quando, logo adiante, Danto apresenta a crítica proferida por Hilton Kramer, então crítico da revista *Times*, acerca da obra *Metronomic Irregularity II* de Eva Hesse. Para Danto, a avaliação desfavorável feita por Kramer, que considerou a obra uma simples adaptação tridimensional da pintura de Pollock, se devia a uma falha em seu “ver interpretativo” [*interpretive seeing*]. Kramer teria, portanto, interpretado a obra a partir dos preceitos, ou da “teoria artística”, que sustentavam o Expressionismo Abstrato e se mantido distante do “mundo da arte” do Minimalismo, o imaginário do qual Hesse fazia parte. Danto (1992, p. 45) termina por constatar que no “mundo da arte” em que Kramer desenvolveu seu “bom olho” não haveria espaço para reagir adequadamente ao uso de materiais industriais como aqueles utilizados deliberadamente no “mundo do Minimalismo”.⁴⁹

Em segundo lugar, ainda a partir do trecho citado anteriormente, um paralelo com uma passagem do livro *Patterns of Intention*, de Michael Baxandall (1985, p. 137) poderia ser traçado:

If one looks at the origins of modern art history and art criticism, which are in the Renaissance, it is noticeable that really it arose out of conversation. The germ even of Vasari's great *Lives of the Artists* lay in dinner conversation at Cardinal Farnese's, as he says himself, and [...] runs down to the workshop argument, two or three centuries of it. After all, why else than for dialogue do something as hard and as odd as attempting to verbalize about pictures? I shall claim inferential criticism is not only rational but sociable.⁵⁰ (BAXANDALL, 1985, p. 137).

⁴⁹ Cf. *ibid.*, pp. 43-46; pp. 181 deste volume.

⁵⁰ “Se olharmos para as origens da história da arte e da crítica modernas, que se encontram na Renascença, é possível perceber que ela realmente surgiu da conversa. O germe até mesmo do grande *Vidas dos Artistas*, de Vasari, está nas conversas dos jantares do Cardeal Farnese, como ele mesmo diz, e [...] continua na discussão de oficina, dois ou três séculos dessa prática. Além do mais, por que fazer algo tão difícil e estranho como tentar verbalizar sobre pinturas por outro modo que não seja o diálogo? Devo afirmar que a crítica inferencial não é apenas racional, mas sociável.” (BAXANDALL, 1985, p. 137).

Se, por um lado, ao invocar a metodologia de Baxandall, o filósofo reduz o papel determinante da intenção do artista na interpretação de obras de arte,⁵¹ resta ainda esclarecer o papel desempenhado pela audiência que interpreta a obra. Danto apresenta sua noção de interpretação nos termos da distinção introduzida por Roland Barthes [1915-1980] entre o texto “de leitor” e o texto “autoral”.⁵² É a primeira, a interpretação “de leitor”, que, para Danto, tem capacidade de explicar a obra de arte, enquanto a segunda, a interpretação “autoral”, se aproxima logicamente do discurso não cognitivista que consiste em arbítrios e declarações. Esta última, a interpretação autoral, consiste no que a obra significa para o espectador sem preocupar-se se esse significado é verdadeiro ou falso. É ainda sob esse sentido de interpretação que se diz que a

⁵¹ Sobre o papel desempenhado pela intenção do artista na cadeia causal de inferências que propõe, Baxandall (1985, p. 41-42) pondera: “[...] since pictures are human productions, one element in the causal field behind a picture will be volition, and this overlaps with what we call ‘intention’. [...] The intention to which I am committed is not an actual, particular psychological state or even a historical set of mental events inside the head of Benjamin Baker or Picasso, in the light of which – if I knew them – I would interpret the Forth Bridge or the Portrait of Kahnweiler. Rather, it is primarily a general condition of rational human action which I posit in the course of rearranging my circumstantial facts or moving about on the triangle of re-enactment. [...] So ‘intention’ here is referred to pictures rather more than to painters. In particular cases it will be a construct descriptive of a relationship between a picture and its circumstances.”

[“... já que pinturas são produções humanas, um elemento no campo causal por traz de uma pintura será a volição, e isso se sobrepõe ao que chamamos ‘intenção’. [...] A intenção com a qual estou comprometido não é um estado psicológico particular, verdadeiro ou mesmo um conjunto histórico de eventos mentais dentro da cabeça de Benjamim Baker ou Picasso, a luz dos quais – se os conhecesse – eu interpretaria a *Forth Bridge* ou o *Retrato de Kahnweiler*. Ao invés disso, ela é fundamentalmente uma condição geral da ação racional humana que eu proponho no curso da reorganização de meus fatos circunstanciais ou da perambulação no triângulo de recharacterização. [...] Portanto a ‘intenção’ aqui é referida às pinturas muito mais do que aos pintores. Em casos particulares ela será uma construção descritiva de uma relação entre uma pintura e suas circunstâncias.”] (BAXANDALL, 1985, pp. 41–42).

⁵² “De leitor”: do original “readerly”, tradução do termo “lisible”, criado por Roland Barthes (1915-1980). “Autoral”: do original “writerly”, tradução do termo “scriptible”, também criado por Barthes.

O termo em francês “lisible”, “legível”, ou “de leitor”, foi usado num sentido específico pelo crítico Roland Barthes em seu livro *S/Z* (1970), e é comumente traduzido para o inglês como “readerly” ou “readable”. Barthes aplica esse termo a textos (normalmente da tradição realista) que não envolvam uma participação real do leitor que não seja o consumo de um significado pré-fixado. Um texto “de leitor” pode ser facilmente entendido em termos das convenções e expectativas já familiares e é, nesse sentido, “fechado”. Pelo contrário, o texto “autoral” (“scriptible” ou “writerly”, normalmente modernista) desafia o leitor a produzir seus significados a partir de um jogo “aberto” de possibilidades.

LISIBLE. In: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2001, 2004. Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/lisible>>. Acesso em: 17/05/2010.

obra admite um número infinito de interpretações e na qual a interpretação é um “jogo de significantes” (DANTO, 1992, p. 42).

It may also perhaps be argued that part of what makes art important is that it *can* or even must give rise to writerly interpretations, and come to mean specific things to specific viewers without meaning the same thing to every viewer. If I think of my family history while viewing *King Lear*, that has no explanatory value so far as *King Lear* is concerned. If I observe with pleasure that sometimes I can see my daughter's features in those of Manet's Olympia, that is not inferential art criticism. Readerly interpretation is fallible, just because it has the form of an explanatory hypothesis, but it is not infinite and it is not subjective.⁵³ (DANTO, 1992, p. 42-43, grifo do autor).

O ponto central para Danto em “The Art World Revisited” é afirmar o caráter objetivo e necessário do “discurso de razões”, que é a própria substância do “mundo da arte” capaz de abordar e constituir as obras de arte e em cujo interior surgem questões passíveis de correção e incorreção:

There is no fiat. In its somewhat staggering way, criticism is finally a lot like science, growing hypotheses at its leading edges and trimming them back or growing others.⁵⁴ (DANTO, 1992, p. 52-53).

Feitas tais considerações, reconduzo, agora, o presente estudo para um ponto de vista mais abrangente, de modo a abordar como os aspectos essencialista e historicista defendidos por Danto podem ser compatíveis em sua teoria da arte.

⁵³ “Poder-se-ia argumentar talvez que parte do que faz a arte importante é que ela pode ou mesmo deve proporcionar interpretações autorais, e chegar a significar coisas específicas a espectadores específicos, sem significar a mesma coisa para todo espectador. Se eu penso na história da minha família enquanto assisto a *Rei Lear*, isso não tem valor explanatório, na medida em que *Rei Lear* está em questão. Se eu observo com prazer que às vezes posso ver as feições de minha filha na Olympia de Manet, isso não é crítica de arte inferencial. A interpretação de leitor é falível, apenas porque ela tem a forma de uma hipótese explanatória, mas ela não é infinita e não é subjetiva.” (DANTO, 1992, pp. 42-43; p. 178 deste volume).

⁵⁴ “Não há declaração. A seu modo algo surpreendente, a crítica é, afinal, muito parecida com a ciência, produzindo hipóteses de ponta e aparando-as ou produzindo outras.” (Ibid., p. 52-53; p. 190 deste volume).

3.4 ESSENCIALISMO E HISTORICISMO NA FILOSOFIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO

Posicionando-se resolutamente contra as correntes de extração wittgensteiniana que, baseadas na extrema heterogeneidade dos exemplares de obras de arte, julgavam impossível definir o que é arte⁵⁵ – Danto se declara fundamentalmente um essencialista em filosofia da arte.⁵⁶ Isto significa que o autor acredita haver uma *natureza* partilhada por toda e qualquer obra de arte, muito embora, ainda de acordo com a sua teoria, uma obra de arte possa ser perceptualmente de qualquer tipo.⁵⁷

The extreme heterogeneity of the term *artwork's* extension, especially in modern times, has at times formed the basis of the denial that the class of artworks has a defining set of attributes, and hence the affirmation, commonplace when I began my investigations into the philosophy of art, that art must, like games, be at best a family-resemblance class [...] My contribution, if it was one, was precisely not to be misled by the heterogeneity in the term's extension which Duchamp and Warhol now made radical. They made it radical because from their work being classed as art, it immediately followed that one could no longer tell which were the artworks by observation, nor, in consequence, could one hope to arrive at a definition by induction over cases. My contribution was that a definition now must be found which was not only consistent with the radical disjunctiveness of the class of artworks, but even explained how that disjunctiveness was possible. But, like all definitions, mine (which was only partial) was entirely essentialist.⁵⁸ (DANTO, 1997, p. 194, grifo do autor).

⁵⁵ Cf. Capítulo 2, seção 2.1.

⁵⁶ Cf. DANTO, 2006, p. 106.

⁵⁷ Segundo Danto (1997, p. 193), a dificuldade com as grandes figuras do cânone da estética, de Platão a Heidegger, não consiste em que eles tenham sido essencialistas, mas, antes, em que tenham entendido a essência erroneamente. Ainda de acordo com o autor, existem duas maneiras de se pensar a essência: extensivamente [*extensionally*], com referência à classe de coisas denotada por um termo, ou, intensivamente [*intensionally*], com referência ao conjunto de atributos que o termo conota. O engano apontado por Danto parece ocorrer quando se opera extensivamente: desse modo, por indução, nos esforçamos por extrair os atributos comuns e peculiares aos itens que formam a extensão do termo. O problema se inicia com a crescente diversificação dos exemplares de obras de arte, atingindo seu grau extremo com o surgimento de obras como a *Fountain* de Marcel Duchamp e a *Brillo Box* de Andy Warhol.

⁵⁸ “A extrema heterogeneidade da extensão do termo *obra de arte*, sobretudo nos tempos modernos, tem, por vezes, formado a base para a negação de que a classe de obras de arte tenha um conjunto definidor de atributos e, portanto, a afirmação, lugar-comum quando inicie

Em *Transfiguration*, seu principal trabalho sobre o assunto, Danto produz uma longa argumentação para estabelecer os aspectos definidores de uma obra de arte, muito embora os tenha resumido drasticamente nas publicações que se seguiram. Em benefício da clareza, porém, farei uso da versão de fato enunciada e apresentada no livro *After the End of Art*.⁵⁹ Assim, com o intuito de encontrar uma definição da arte sob condições necessárias e suficientes, Danto identificou apenas duas condições necessárias, mas, de acordo com o próprio autor, *não* suficientes: “To be a work of art is to be (i) *about* something and (ii) to *embody its meaning*”.⁶⁰ (DANTO, 1997, p. 195, grifo do autor).

A despeito da suposta incompletude de sua definição que, por razões metodológicas, se encontra fora do escopo da presente dissertação, a investigação iniciada em *Transfiguration* e a definição apresentada em *After the End of Art*, ao capturarem talvez parte dessa essência, se prestariam, ao

minhas investigações em filosofia da arte, de que a arte, tal como os jogos, seja na melhor das hipóteses uma classe de semelhança de família. [...] Minha contribuição, se é que houve alguma, foi precisamente a de não ser iludido pela heterogeneidade da extensão do termo, radicalizado por Duchamp e Warhol. Eles a tornaram radical porque a partir da classificação de seu trabalho como arte, seguiu-se imediatamente que não mais se poderia dizer quais eram as obras de arte pela observação, nem, por conseguinte, se poderia esperar que se chegasse a uma definição por indução sobre os casos. Minha contribuição foi a de que uma definição devesse agora ser encontrada que fosse não apenas consistente com a disjuntividade radical da classe das obras de arte, mas que explicasse, ainda, como aquela disjuntividade era possível. Mas, como todas as definições, a minha (que era provavelmente apenas parcial) era inteiramente essencialista. (Id., 1997, p. 194, grifo do autor).

⁵⁹ Noël Carroll (1997, p. 386) comenta que Danto não faz uso da teoria do “mundo da arte” na definição enunciada em *After the End of Art*, sugerindo que Danto tenha vindo a abandoná-la nesta última versão. Carroll (apud ROSENSTEIN, 2002, p. 46), observa que, em 1997, o autor provê apenas duas condições para a arte: “sobre-o-quê” [aboutness], uma característica referencial ou denotativa, e “significado-corporificação” [meaning-embodiment], que, segundo Rosenstein, parece ser uma qualidade expressiva ou conotativa do que normalmente constitui suas formas. Estas, afirma Carroll (1997, p. 387), são as duas condições necessárias para o estatuto de arte, sem nenhuma reivindicação por suficiência conjunta. A tese defendida por Carroll é que ao abandonar, ou ignorar, a sua antiga condição de “certificação do mundo da arte” (ROSENSTEIN, 2002, p. 46), a teoria de Danto não seria capaz de distinguir entre coisas comuns e objetos de arte. Embora concorde com a premissa de que sem um “mundo da arte” não é possível reconhecer objetos como obras de arte, pretendo mostrar nesta última subseção que a teoria do “mundo da arte” não foi abandonada na filosofia da arte de Danto, mas é reorganizada de modo a acomodar essencialismo e historicismo sob uma mesma guarda filosófica.

Cf. CARROLL, Noël, “Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories”. In: *The British Journal of Aesthetics* Vol. 37, no. 4, October, 1997 pp. 386-91.

⁶⁰ “Ser uma obra de arte é ser (i) *sobre* alguma coisa e (ii) *corporificar o seu significado*.” (DANTO, 1997, p. 195, grifo do autor).

menos, ainda de acordo com Danto (2006, p. 216), a justificar a sua crença filosófica de que a arte é um conceito essencialista.⁶¹ O que se pretende, porém, neste momento, com o intuito de evitar possíveis mal-entendidos, é apenas mostrar como esse aspecto bastante difundido da teoria da arte de Arthur C. Danto, a saber, seu caráter essencialista, é compatível com o historicismo contido na tese do “mundo da arte” apresentada neste trabalho.

É preciso lembrar, antes de mais nada, que o artigo “The Artworld”, de 1964, não é uma investigação acerca da ontologia da arte. Embora sua oposição às correntes wittgensteinianas seja clara, foi Dickie o primeiro a de fato propor uma definição de arte em termos de condições necessárias e suficientes, em 1969. A definição proposta pela Teoria Institucional é, portanto, anterior a de Danto, tendo ainda exercido considerável influência sobre suas ideias. Como apresentado ao longo deste terceiro capítulo, o desacordo de Danto em relação à teoria de George Dickie se funda sobre a crença, por parte de Danto, na existência de um conjunto de razões historicamente fundadas que, em seu entendimento, constituem a obra de arte. Por outro lado, os dois autores partilham a crença na existência de uma essência comum a todas as obras de arte.

The difference, philosophically, between an institutionalist like Dickie and myself is not that I was essentialist and he was not, but that I felt that the decisions of the artworld in constituting something a work of art required a class of reasons to keep the decisions from being merely fiat of arbitrary will. And in truth I felt that according the status of art to *Brillo Box* and to *Fountain* was less a matter of declaration than of discovery. The experts really were experts in the same way in which astronomers are experts on whether something is a star. They saw that these works had meanings which their indiscernible counterparts lacked, and they saw as well the way these works embodied those meanings.⁶² (DANTO, 1997, p. 195).

⁶¹ Danto insiste que prover uma definição filosófica da arte corresponde a “mapear a essência da arte” (DANTO, 1997, p. 195). O tema, entretanto, é controverso: a presunção de que para definir algo nós devemos conhecer sua essência é, por vezes, referida como a falácia essencialista (KELLY, 1998, p. 38, n. 29).

Cf. SHUSTERMAN, R., “The End of Aesthetic Experience”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55 (1999), 29-41; e BORDIEU, P., “The Historical Genesis of a Pure Aesthetic”. In: SHUSTERMAN, Richard (Ed.) *Analytic Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1989, pp. 147-160.

⁶² “Filosoficamente, a diferença entre mim e um institucionalista como Dickie não é que eu era essencialista e ele não, mas que eu sentia que as decisões ao constituir algo como uma obra de arte exigiam uma classe de razões para impedir que essas decisões fossem meramente

É importante assinalar que não houve, no curso da investigação filosófica de Arthur Danto, a substituição de uma teoria por outra. O filósofo não refuta a tese da existência de um “mundo da arte” para mais tarde retomá-la: desde *Transfiguration*, essencialismo e historicismo operam de modo complementar. Embora o termo “mundo da arte” não seja enfaticamente abordado em *Transfiguration* – são apenas três as situações em que ocorre em todo o livro⁶³ – o capítulo 5, intitulado “Interpretation and Identification”,⁶⁴ constitui-se de uma versão ampliada de algumas das análises contidas no artigo publicado em 1964, em que até mesmo a tese principal de “The Artworld” é apresentada integralmente: “To see something as art at all demands nothing else than this, an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art.”⁶⁵ (DANTO, 1981, p. 135). E o autor completa, logo adiante,

Perhaps one *can* speak of what the world is like independently of any theories we may have regarding the world [...] But it is plain that there could not be an artworld without theory, for the artworld is logically dependent upon theory. So it is essential to our study that we understand the nature of an art theory, which is so powerful a thing as to detach objects from the real world and make them part of a different world, an *art* world, a world of *interpreted things*. What these considerations show is that there is an internal connection between the status of an artwork and the language with which artworks are identified as such, inasmuch as nothing is an artwork without an interpretation that constitutes it as such.⁶⁶ (DANTO, 1981, p. 135, grifo do autor).

decretos de vontade arbitrária. E na verdade eu senti que conceder o estatuto de arte à Brillo Box e à Fountain era menos uma questão de declaração do que de descoberta. Os especialistas eram de fato especialistas da mesma maneira que os astrônomos são especialistas em saber se algo é uma estrela. Eles viram que essas obras tinham significados que faltavam as suas contrapartes indiscerníveis, bem como viram o modo como essas obras encarnavam aqueles significados. (DANTO, 1997, p. 195).

⁶³ Cf. id., 1981, pp. 5, 45 e 135.

⁶⁴ Cf. *ibid.*, pp. 115-135.

⁶⁵ “Ver alguma coisa como arte afinal exige nada mais do que isso, uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte.” (*Ibid.*, p. 135).

⁶⁶ “Talvez se *possa* falar de como o mundo é independentemente de quaisquer teorias que possamos ter com relação ao mundo [...] Mas é evidente que não poderia haver um mundo da arte sem teoria, porque o mundo da arte é logicamente dependente da teoria. Logo, é essencial para o nosso estudo que entendamos a natureza de uma teoria da arte, uma coisa tão poderosa que é capaz de separar objetos do mundo real e de torná-los parte de um mundo diferente, de um mundo da *arte*, um mundo de *coisas interpretadas*. O que essas considerações mostram é que há uma conexão interna entre o estatuto de uma obra de arte e a linguagem com a qual obras de arte são identificadas como tal, na medida em que nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal.” (*Ibid.*, p. 135. grifo do autor).

Em *After the End of Art*, Danto procura explicitar o tipo de conjunção entre os pontos de vista essencialista e historicista que os torna compatíveis:

The concept of art, as essentialist, is timeless. But the extension of the term is historically indexed – it really is as if the essence reveals itself through history, which is part of what Wölfflin may be taken to have implied in saying, “Not everything is possible at all times, and certain thoughts can only be thought at certain stages of development”. *History* belongs to the *extension* rather than the *intension* of the concept of art, and, again with the notable exception of Hegel, virtually no philosophers have taken seriously the historical dimension of art.⁶⁷ (DANTO, 1997, p. 196).

A estratégia de Danto para conciliar essencialismo e historicismo foi, portanto, identificar a história da arte com a extensão do termo “arte”. Assim, para o filósofo, a *extensão* do termo é *histórica*, razão pela qual a classe de seus exemplares, i.e., as obras de arte, seria aparentemente tão heterogênea. Seria, portanto, em razão de sua origem histórica, derivada das próprias *teorias artísticas*, também históricas como se procurou mostrar no capítulo 2, que uma obra de arte produzida em determinado período não se assemelha, necessariamente, às demais obras de arte já constituídas. Por outro lado, a definição de arte, que reconhece a existência de uma entidade fixa denominada *arte*, deve ser consistente com todas as obras de arte, já que todas devem exemplificar a mesma essência, que é, obviamente, atemporal.

Segue-se daí que a definição não impõe imperativos estilísticos de espécie alguma, por mais tentador que seja dizer, em momentos de revolução artística, que o que foi deixado para trás “não é realmente arte”. Os que têm se comprazido em negar a condição de arte a certas obras tendem a alçar um aspecto historicamente contingente da arte à condição de parte da sua essência, o que é um erro filosófico evidentemente difícil de evitar, sobretudo quando se carece de um historicismo sólido para combinar com o essencialismo. Em

⁶⁷ “O conceito de arte, como essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada – é na verdade como se a essência se revelasse através da história, que é parte do que se pode inferir que Wölfflin tenha implicado ao dizer que ‘Nem tudo é possível em todos os tempos, e certos pensamentos só podem ser pensados em certos estágios de desenvolvimento’. A história pertence mais à extensão do que à intensão do conceito de arte, e, novamente com a notável exceção de Hegel, praticamente nenhum filósofo levou a sério a dimensão histórica da arte.” (Id., 1997, p. 196).

suma, o essencialismo na arte impõe o pluralismo, seja ele ou não, de fato, percebido. (DANTO, 2006, p. 218).⁶⁸

Seguindo, portanto, uma inclinação Hegeliana (KELLY, 1998, p. 30), Danto argumenta que essencialismo e historicismo são compatíveis na filosofia da arte: “there is a kind of transhistorical essence in art, everywhere and always the same, but it only discloses itself through history.”⁶⁹ (DANTO, 1997, p. 28). De acordo com a interpretação de Kelly (1998, p. 31) sobre as afirmações de Danto, a arte revela sua essência na história, de modo a determinar não apenas que ela tem uma história, mas também a história que ela tem. Por outro lado, a essência revelada não é determinada pela história por meio da qual ela se revela: a essência da arte é dependente da história para sua emergência, mas sua verdade não está vinculada à história.

É importante observar que a arregimentação desses dois domínios corresponde à sua própria compreensão do movimento ocorrido no interior da arte moderna. Para Danto (KELLY, 1998, pp. 32-33), a arte moderna, iniciada nos anos 1880, pode ser propriamente compreendida apenas se vista como algo maior do que uma simples transição de um estilo histórico para outro. Ela deveria ser entendida, de acordo com a reconstrução feita por Kelly (1998, pp. 32-33) que por ora faço uso, em termos de um novo tipo de definição a ser particularizada dos dois tipos precedentes, cada qual conectado com uma ideia distinta da história da arte: primeiro, das ideias de Vasari de que arte é imitação e que a história da arte é determinada pelo progresso no desenvolvimento de técnicas cada vez mais apuradas para atingir a “equivalência pictórica”, compreendida aqui de modo a abranger todas as artes; e segundo, das ideias originadas no romantismo de que a arte é a expressão do sentimento do artista e de que a história da arte é apenas a expressão contínua de novos sentimentos.

O que é especialmente distinto na modernidade (KELLY, 1998, p. 32) é que a arte, de acordo com Danto, teria se transformado em um agente central

⁶⁸ DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de KRIEGER, Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus, 2006.

⁶⁹ “[...] há uma espécie de essência trans-histórica na arte, em toda parte e sempre a mesma, mas que apenas se revela através da história.” (DANTO, 1997, p. 28).

na busca por sua própria definição: “Modern art has internalized both the truth that art has a history and that (the search for) its essence determines the logic of its history.”⁷⁰ Assim, (DANTO; KELLY) colocando a imitação e a expressão de lado, a arte moderna teria inaugurado sua busca histórica por autodefinição. A arte no século XX, ao menos essa porção tipicamente identificada como “vanguarda”, de acordo com essa caracterização (KELLY, 1998, p. 33), teria continuado essa busca, especialmente no caso da pintura, através dos movimentos conhecidos como Impressionismo, Expressionismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo Abstrato e assim por diante. De acordo com Kelly (1998, p. 32), todas essas tentativas de definir a essência da arte (como luz, expressão, planaridade, entre outros) fracassaram de modo tal que perpetuaram a suposta crise de identidade iniciada na modernidade.

Na narrativa da história da arte moderna de Danto (KELLY, 1998, p. 33), esses esforços essencialistas chegaram à sua conclusão lógica em 1964 com a *Brillo Box* de Andy Warhol. Por criar uma obra de arte perceptualmente indiscernível de um objeto comum e, desse modo, demonstrar que a constituição de uma obra de arte dependia de qualidades não perceptuais, a obra de Warhol representaria para Danto mais do que apenas mais um capítulo na história da vanguarda. O assunto, entretanto, foge ao escopo da presente dissertação. Neste ponto, parece suficiente indicar que, para o filósofo, aquilo que caracteriza como o último lance da vanguarda significaria o início de sua investigação filosófica sobre a arte,⁷¹ a revelação de sua essência⁷² e, a um só tempo, o anúncio de seu fim, ou de sua narrativa histórica,⁷³ para ser mais fiel à sua letra. É fato, porém, que a teoria filosófica da arte de Danto aufere sua forma da própria compreensão que o filósofo tem desse domínio e, sobretudo, de sua história.⁷⁴

⁷⁰ “A arte moderna internalizou a verdade que a arte tem uma história e que (a busca por) sua essência determina a lógica de sua história.” (KELLY, 1998, p. 32).

⁷¹ Cf. DANTO, “The Artworld”, 1964.

⁷² Cf. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981.

⁷³ Cf. DANTO, “The End of Art”, 1984; *After the End of Art*, 1997.

⁷⁴ Cf. KELLY, M. “Essentialism and Historicism in Danto’s philosophy of Art”. In: *Danto and his Critics*, 1998, pp. 30-43; HERVITZ, D. “The Beginning of the End: Danto on Postmodernism”. In: *Danto and his Critics*, 1993, pp. 143-147.

4 CONCLUSÃO

Como enunciado à introdução, meu objetivo primário foi investigar como o filósofo Arthur C. Danto responde às questões relacionadas com o conhecimento e com a justificação de crenças acerca da arte. Conforme mostrei no presente estudo, a condição *necessária* para que possamos reconhecer a arte, ou, mais precisamente, constituir algo como uma obra de arte, de acordo com Danto, é a existência de um “mundo da arte”. Sublinho que nenhuma condição *suficiente* foi apresentada nas duas fontes primárias empregadas, a saber, o artigo “The Artworld”, de 1964, e “The Art World Revisited: Comedies of Similarities”, de 1992.

Decompondo o conceito bruto de “mundo da arte” a partir de sua primeira versão, em “The Artworld” (seção 2.3.2), é possível inferir que Danto proponha duas *condições necessárias* para a constituição de alguma coisa como arte: (i) a existência de *teorias artísticas*; e (ii) a existência de uma *história da arte*. No que concerne aos exemplares de obras de arte em particular, Danto identifica, ainda, duas outras *condições necessárias* que correspondem ao ato interpretativo que constitui as obras: (iii) Que uma parte ou propriedade do objeto seja passível de designação pelo sujeito de uma oração que emprega o “é” da identificação artística (seção 2.6); (iv) que ao menos um par de “predicados opostos relevantes para a arte” seja aplicável ao objeto (seção 2.7).

Embora o cerne do conceito de “mundo da arte”, bem como sua função epistemológica, se mantenham, a revisão proposta no artigo publicado em 1992 traz elementos importantes: o caráter cognitivista de sua teoria é largamente enfatizado e, por extensão, o tipo de interpretação que caracteriza como constitutiva das obras de arte é refinado, de modo a sustentar fundamentos básicos de modo mais consistente. Se, em 1964, as *teorias artísticas* tomaram a atenção de Danto, em sua revisão, a *história* é o aspecto tratado com mais pujança. De acordo com a nova versão do conceito de “mundo da arte” proposta em “The Art World Revisited” (seção 3.2), a *condição necessária* para se constituir alguma coisa como arte é a existência conjunta

de; (i) obras de arte historicamente ordenadas; e (ii) que estas obras sejam emancipadas por teorias que são elas próprias historicamente ordenadas.

A fonte do conhecimento, ou da crença justificada, sobre a arte identificada por Danto é elemento de suma importância a se destacar por lançar uma abordagem absolutamente nova sobre o fenômeno da arte. Dadas as condições necessárias enunciadas, é possível inferir que, para Danto, a fonte de conhecimento da arte é a “razão”. A “percepção”, tradicionalmente identificada como a fonte do conhecimento acerca da arte, é, de acordo com o argumento proposto por Danto, incapaz de cumprir essa função na medida em que o que é percebido se tornou insuficiente para justificar a crença de que alguma coisa seja uma obra de arte. É importante salientar que as premissas de Danto tomaram forma em virtude dos exemplares da classe das obras de arte surgidos no ambiente de arte nova-iorquino nas décadas de 1950 e 1960 e que deram origem àquilo que denominei a “tese da indiscernibilidade” (seção 2.4).

De modo consoante à fonte racional identificada, a estrutura de justificação proposta por Danto, e que singulariza sua teoria em relação à Teoria Institucional de George Dickie, consiste numa cadeia de regressão a crenças básicas, fundadas no campo da história e da teoria (seção 3.3.1). As crenças sobre a experiência com a arte na teoria de Danto apoiam-se, portanto, como procurei explicitar, num “sistema fundado em causas que se referem ao momento artístico-histórico em que cada obra de arte surge em vista de todas as demais obras de arte já produzidas e das teorias artísticas que delas são inseparáveis”, a que denomina “discurso de razões” (p. 105).

O limite dessa estrutura de justificação corresponde ao emprego de um tipo de interpretação caracterizada pela objetividade e sujeita à análise de seu conteúdo de verdade (seção 3.3.4). Neste sentido, o modelo interpretativo mais adequado, ainda de acordo com Danto, é aquele que o historiador da arte Michael Baxandall denominou “crítica de arte inferencial”, caracterizado pela produção de inferências causais históricas. Interpretar uma obra de arte, para Danto, significa estar comprometido com a sua explicação *histórica*. Assim, na cadeia regressiva de justificação proposta, a interpretação é passível de

verificação nos termos das inferências históricas produzidas: as interpretações são verdadeiras quando as explicações históricas o são. Do mesmo modo, explicações históricas falsas ocasionam interpretações também falsas. Uma última noção, tomada da distinção introduzida por Roland Barthes entre o texto “de leitor” e o texto “autoral”, é ainda adicionada de modo a precisar sua ideia de interpretação. É o tipo de interpretação “de leitor”, por seu caráter finito e objetivo, que possui, para Danto, a capacidade explicativa exigida:

Readerly interpretation is fallible, just because it has the form of an explanatory hypothesis, but it is not infinite and it is not subjective.¹ (DANTO, 1992, p. 43).

De acordo com o que foi exposto, portanto, é possível afirmar que Danto resolve o desafio epistemológico proposto em termos lógicos, muito embora seu edifício teórico possa ser interrogado, especialmente no que concerne às suas premissas, como procurei mostrar na seção 2.3.1. Situado no terreno entre a arte do século XX – período em que arte e filosofia, segundo o próprio autor, convergem – e a filosofia propriamente dita, Danto parece extrair sua fortuna e seu prejuízo desta posição. Ao atribuir ao artista Marcel Duchamp (seção 2.3.1) a proeza de ter banido a estética da arte, o filósofo parece incorrer no mesmo tipo de engano que denuncia. Um aspecto particular da obra de Duchamp, ainda passível de disputa, parece ter sido generalizado e excluído do campo artístico, permanecendo, desse modo, invisível a suas preocupações. No que concerne à obra de Warhol, talvez esse prejuízo se reinstale.

Em “The Artworld”, no intuito de introduzir as teorias artísticas como responsáveis pela diferença entre a arte e a não arte, Danto afirma:

[...] we cannot readily separate the Brillo cartons from the gallery they are in, any more than we can separate the Rauschenberg bed from the paint upon it.² (DANTO, 1964, p. 581).

¹ “A interpretação de leitor é falível, apenas porque ela tem a forma de uma hipótese explanatória, mas ela não é infinita e não é subjetiva.” (DANTO, 1992, p. 43; p. 119 deste volume).

Em que medida essa declaração exclui de fato a experiência sensível provocada pelo encontro com essa obra poderia ser tema de disputa. A exclusão da experiência sensorial como fonte de aquisição de conhecimento sobre a arte, no entanto, talvez seja uma conclusão muito extrema que retira de nossa experiência com a arte parte do significado do que a arte seja. Este seria, entretanto, objeto para uma futura investigação.

² “[...] nós não podemos separar de imediato as embalagens de *Brillo* da galeria onde elas estão, não mais do que podemos separar a cama de Rauschenberg da tinta sobre ela.” (Id., 1964, p. 581; p. 161 deste volume).

REFERÊNCIAS

- BAXANDALL, M. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, CT: Yale University Press, 1985.
- BEARDSLEY, M. "Is Art Essentially Institutional?". In: AAGAARD-MOGENSEN, Lars, (Ed.), *Culture and Art: an Anthology*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1976, pp. 194-209.
- BELL, C. *Art*, London: Chatto and Windus, 1947.
- BORRADORI, G. *A Filosofia Americana*. Conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn. Tradução de: LORENCINI, Álvaro. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BRESLIN, J.E.B. *Mark Rothko, A Biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- CARROLL, N. 'Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art', In Mark Rollins (ed.) *Danto and His Critics*. Oxford: Basil Blackwell, 1993: 79-106.
- CARROLL, N. "The Historical Definition of Art". In: Robert Yanal (Ed.), *Institutions of Art*. State College: Pennsylvania State University Press, 1994.
- CARROLL, N. "Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories" . In: *The British Journal of Aesthetics* Vol. 37, no. 4, October, 1997 pp. 386-91
- CARROLL, N. (Ed.). *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000.
- CARROLL, N. *Beyond Aesthetics: philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- COHEN, T. "The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie". In: *Philosophical Review*, v. 82, nº 1, 1973, pp. 69-82.
- COHEN, T. "Artistic taste", *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 2000.
- DANCY, J. *Introduction to Contemporary Epistemology*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- DANTO, A. C. "The Artworld". In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, nº19, 15 de outubro de 1964, pp. 571-584.
- DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981

- DANTO, A. C. *Beyond the Brillo Box*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.
- DANTO, A. C. "Responses and Replies". In: *Danto and His Critics*, Mark Rollins (Ed.). Oxford: Blackwell, 1993.
- DANTO, A. C. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997a.
- DANTO, A. C. *Connections to the World*. Berkeley: University of California Press, 1997b.
- DANTO, A.C. *The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art*. Chicago & LaSalle: Open Court, 2003.
- DANTO, A. C. "O filósofo como Andy Warhol". *Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Vol. 1, n. 4, pp. 98-115. São Paulo: ECA/USP, 2004.
- DANTO, A. C. *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- DANTO, A. C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DANTO, A. "Marcel Duchamp e o Fim do Gosto: uma defesa da arte contemporânea". Tradução de: AITA, Virginia. *Ars / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Vol. 6, nº 12 (2º Semestre 2008). São Paulo: 2008.
- DANTO, A. C. *Andy Warhol*. New Haven & London: Yale University Press, 2009.
- DAVIES, S. *Definitions of Art*. New York: Cornell University Press, 1991
- FERREIRA, Glória; COTRIM Cecília (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Ed.), 2001,
- FISHER, J.A. *The Journal of Philosophy*, Vol. 92, No. 9 (Sep., 1995), pp. 467-484.
- FRASCINA, Francis. *Pollock and After: the critical debate*. London: Routledge, 2000.
- FRY, R. *Vision and Design*. London: Oxford University Press, 1990
- GUILBAUT, Serge. *How New York stole the ideas of modern art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- HARRISON, C.; WOOD, P. (Eds.). *Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

- KUHN, T. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- PRETTEJOHN, E. *Beauty and art 1750-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005
- ROLLINS, Mark (Ed.). *Danto and His Critics*. Oxford: Blackwell, 1993,
- ROSENSTEIN, L. "The End of Art Theory". *HUMANITAS*. Volume XV, No. 1, 2002.
- SANOUILLET, M.; PETERSON, E. (Eds.). *Salt Seller. The writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Oxford University Press, 1973.
- SEEL, M. Art as Appearance. *History and Theory: Studies in the Philosophy of History*. Volume 37, Number 4, December 1998.
- STEINBERG, L. *Outros Critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- WOLLHEIM, R. *Art and its objects: with six supplementary essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp. 157-166.
- WOLLHEIM, R. *Painting as an Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987
- WOLLHEIM, R. *A Pintura como arte*. Tradução de: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- YEATS, W.B. "Velejando para Bizâncio". Tradução de: VIZIOLI, Paulo. In: *Poemas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992
- Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p. 953.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

- BACHARACH, S. "How Transfiguration saved the Style Matrix", 2007, p. 2. Disponível em: www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/.../BacharachDantoConference.pdf. Acesso em: 18/05/2010.
- BIRD, A. "Thomas Kuhn", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2009 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/thomas-kuhn/>. Acesso em: 16/07/2010.

DANTO, A. "Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art". Artigo apresentado na The Nexus Foundation, Tilburg, Holanda, 2000. Disponível em: http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=846&keyword=danto. Acesso em: 18/10/2010.

DANTO, A.C. "The *Transfiguration* transfigured: concluding remarks, 2007, p. 3. Disponível em: <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/.OCA/DantoDantoConference.pdf>. Acesso em: 13/04/2007.

KELLY, M. "Making a Brillo Box red, white and blue is easy: making it an artwork isn't", 2007, pp. 6-7. Disponível em: <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/.OCA/KellyDantoConference.pdf>. Acesso em: 13/04/2007.

KRAUT, R. "Aesthetic Theory and Artistic Practice: Danto's Transfiguration of the Artworld". Disponível em: <http://www.vanderbilt.edu/AnS/philosophy/events/.OCA/KrautDantoConference.pdf>. Acesso em: 04/08/2010.

SNOWDON, P. "Peter Frederick Strawson", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2009 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/strawson/>. Acesso em: 15/05/2010.

STEUP, Matthias, "Epistemology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2010 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/epistemology/>. Acesso em: 08/11/2010.

ZANGWILL, N. "Aesthetic Judgment", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/aesthetic-judgment/>. Acesso em: 10/08/2010.

van ROOJEN, M., "Moral Cognitivism vs. Non-Cognitivism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2009 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/moral-cognitivism/>. Acesso em: 17/05/2010.

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford University Press, 2001, 2004. Disponível em: <http://www.answers.com/topic/lisible>. Acesso em: 17/05/2010.

ARTE E REALIDADE

I. A adesão à noção de “forma significativa” pela “Escola de Nova York”

Desde a exposição *Manet e os Pós-Impressionistas*, organizada por Roger Fry,¹ em Londres, 1910, quando a pintura *A Bar at the Folies-Bergère*, de Edouard Manet, é apresentada como uma espécie de âncora histórica do modernismo, estabeleceu-se a ideia, poderosa no decorrer de todo o século XX (PRETTEJOHN, 2005, pp. 157-158), que uma nova arte devesse sempre desafiar as convenções existentes; que chocar ou mesmo repelir a audiência seria uma marca da modernidade, da originalidade e da vitalidade de qualquer novo movimento de arte. Essa negatividade parecia estar absolutamente entranhada na formação do ambiente modernista americano: nas discussões e encontros de artistas, na Escola Hofmann, no Clube dos Artistas [The Club], nas Galerias cooperativas da Rua 10 e em bares como o Cedar Tavern e o San Remo (PERL, 2005, pp. 125).²

¹ Roger Fry (1866–1934) estudou Ciências Naturais na Universidade de Cambridge, mas ainda no seu período de formação, interessou pela arte; Dedicou-se à teoria estética em consequência de suas atividades como pintor e crítico, nunca tendo sido particularmente educado em estética filosófica: “My aesthetic has been a purely practical one, a tentative expedient, an attempt to reduce to some kind of order my aesthetic impressions up to date.” [Minha estética tem sido puramente prática, um expediente incerto, uma tentativa de reduzir a algum tipo de ordem minhas impressões estéticas até o momento]. Seus escritos, de acordo com Prettejohn (2005), por vezes dotados de inconsistência lógica, se mostram mais interessantes, sobretudo, se entendidos como tentativas de enfrentar os problemas levantados pela contemplação de objetos que as gerações anteriores não consideravam belos, o que não se restringia apenas à arte moderna europeia, mas à escultura africana e pré-colombiana, à arte islâmica e chinesa, às pinturas rupestres e aos desenhos infantis.

² Segundo Perl (2005, pp. 125-126), algo no “espírito de Manhattan” fez muitos artistas agarrarem a oportunidade de dizer “Não!”: “Este ‘Não!’ era abastecido pelo pensamento dos existencialistas, e também pelo interesse no Zen, que [Thomas] Hess dizia oferecer conceitos como ‘não-pensamento, não-forma, não-permanência.’ Esse ‘Não!’, entretanto, ganhou um ímpeto particular em Manhattan. O pintor Jack Tworckov escreveu, ‘não há nenhuma teoria da cor que tenha muito desenvolvimento prático na pintura’. ‘Se vemos estrutura no passado’, Georges McNeil dizia no Clube dos Artistas, ‘devemos ser anti-estruturais’. Num ensaio chamado “*Sensation and Modern Painting*” [Sensação e Pintura Moderna], McNeil afirmou que

Segundo Perl (2005, p. 131), uma das ideias presentes nesse contexto era a noção de “forma significativa”, originada ainda na geração anterior e apresentada pela primeira vez pelo crítico Clive Bell³ em seu livro *Art*, publicado em Londres em 1914. A participação do crítico e pintor Roger Fry é também digna de nota. Fry divide esforços com Bell no intuito de legitimar a produção dos artistas pós-impressionistas na Inglaterra e, por essa razão, escreveu ensaios que se tornariam clássicos da teoria da arte.⁴ Sobre a adoção dessas noções por parte dos artistas do modernismo em solo americano, Perl escreve:

The world of Bloomsbury aesthetes like Bell and Fry, with their Oxbridge educations and frequent trips to France, was in many respects alien to the rough-and-tumble ambience of Tenth Street. And yet significant form had a back-to-basics appeal for many New Yorkers, for it provided such a succinct definition of complex phenomena – it was a way of saying “No!” to all the arcane of iconography, to all the smothering intricacies of art history. The beauty of significant form was that it located the logic of artistic tradition in

quase toda a pintura importante produzida desde o início do século XIX ‘tem sido marcada pela não-beleza’. O escultor George Sugarman disse, ‘Eu não sou um construtivista’. Philip Pavia falou da ‘não-história’, de Kooning do ‘não-ambiente’. Greenberg escreveu sobre o ‘desenho ‘anti-desenho’ e Rosenberg se referiu aos artistas americanos como ‘desejosos em arriscar com o não-Estilo [unStyle] ou anti-Estilo’. McNeil dizia que as pinturas overall de Pollock alcançaram ‘uma total forma sem forma’ [non-shape form]. William Seitz, em seu estudo pioneiro sobre os Expressionistas Abstratos, relatou discussões sobre ‘não-comprometimento’ e ‘não-adesão’. Allan Kaprow falou sobre a criação de obras teatrais que ‘não tivessem início, meio ou fim estruturados’ e que ‘não separassem o público e a peça’. Assim como Ad Reinhardt, o pintor de abstrações reduzidas ao mínimo, que escreveu ensaios inteiros compostos de negativas. Para a exposição ‘Contemporary American Art’, na Universidade de Illinois, em 1952, ele escreveu “Abstract Art Refuses” [A Arte Abstrata Recusa], transformando a história inteira da arte moderna num fluxo de ‘Nãos!’. ‘Por Manet e Cézanne – sem mitos ou mensagens, sem ações ou imitações, sem orgias, sem dores, sem sonhos, sem estórias, sem desordens’. E no que diz respeito ao presente, ele explicou que ‘muitos artistas, assim como eu, recusam-se a se envolver em algumas idéias. Na pintura, para mim, nenhuma tapeação do olho, nenhum orifício de janela, nenhuma ilusão, nenhuma representação, nenhuma associação, nenhuma distorção, nenhuma caricatura de tinta, nenhuma figura bege ou escorridos [drippings] [...] nenhum sadismo ou corte, nenhuma terapia’ – e assim segue por um longo parágrafo.”

³ Crítico de arte e literatura inglês, Clive Bell (Arthur Clive Heward Bell), (1881-1964), figurou de maneira proeminente no Bloomsbury Group. Educado em Cambridge, casou-se (1907) com Vanessa Stephen, pintora, filha do editor Sir Leslie Stephen e irmã da escritora Virginia Woolf. Parte da crítica escrita por Bell foi publicada em *Art* (1914), livro em que discorreu sobre sua teoria da “forma significativa”. Os livros *An Account of French Painting* (1932) e *Since Cézanne* (1922) também se caracterizaram pela defesa da arte modernista.

⁴ Cf. FRY, 1990.

some grand but essentially simple formal principle.⁵ (PERL, 2005, p. 131).

As ideias formalistas, portanto, de acordo com a tese de Perl (2005, p. 132), foram recebidas com grande entusiasmo em Nova York, especialmente porque, cômicos da distância geográfica, histórica e cultural que os separava do berço da tradição artística ocidental, os nova-iorquinos vislumbraram a possibilidade de legitimar seu ingresso nas discussões contemporâneas sobre arte através da utilização de uma suposta linguagem universal implicada na ideia de valores puramente formais.⁶

O curso da mudança proposta por Fry e Bell no início do século XX envolvia não apenas o fortalecimento da apreciação dos elementos formais das obras de arte, mas também o enfraquecimento da noção que sustentava a prática e a crítica de arte Ocidental desde a Renascença: a beleza. É esse aspecto, que envolve a deposição da *beleza* como critério normativo da arte para o advento da *forma*, que abordarei a seguir.

⁵ “O mundo dos estetas do círculo de Bloomsbury como Bell e Fry, com suas educações Oxbridge [referência às mais tradicionais universidades em operação contínua na Inglaterra, Oxford e Cambridge] e viagens frequentes à França, era sob muitos aspectos estranho à ambiência desordenada da Rua 10. Ainda assim, a forma significativa tinha um apelo de retorno às origens para muitos nova-iorquinos, na medida em que provia uma definição tão sucinta de fenômenos complexos – era uma maneira de dizer “Não!” a toda obscuridade da iconografia, a todas as complicações sufocantes da história da arte. A beleza da forma significativa era que ela situava a lógica da tradição artística num princípio formal grandioso, mas essencialmente simples.” (PERL, op. cit., p. 131).

⁶ Perl relata ainda que Clement Greenberg, por exemplo, ao retornar de uma viagem à Índia, anunciava com satisfação que não era preciso muito tempo para se familiarizar e equiparar seu olho ao do nativo. “Você vai descobrir”, afirmava o crítico, “que os juízos do seu próprio gosto não são tão diferentes dos deles”. Assim, Greenberg poderia não saber nada sobre o deus ou o episódio representado numa escultura indiana, mas ele poderia compreender a “forma significativa” tão facilmente como qualquer um, o que o colocaria em igualdade de condições com seus colegas asiáticos mais eruditos quando confrontado com a arte produzida naquele continente. Cf. PERL, op.cit., p. 132-133.

II. O repúdio à *beleza* e o apreço pela *forma* como traço fundamental do modernismo clássico

Embora Roger Fry tenha usado o termo extensamente em uma palestra proferida em 1908, a “beleza” foi purgada de seu texto publicado no ano seguinte, intitulado “An Essay in Aesthetics”.⁷ Como explica Fry,

It became clear that we had confused two distinct uses of the word beautiful, that when we used beauty to describe a favourable aesthetic judgment on a work of art we meant something quite different from our praise of a woman, a sunset or a horse as beautiful.⁸ (FRY, --, p. 205).

Fora, então, em parte, para evitar a confusão com o uso comum da palavra que, depois de 1909, escolheu termos diferentes de “belo” para indicar um juízo estético favorável acerca das obras de arte, tais como “valor estético intrínseco” [*intrinsic aesthetic value*], “forma plástica expressiva” [*expressive plastic form*], e, sobretudo, “forma” [*design*]. Em 1914, Clive Bell também criticou a confusão de termos em seu livro *Art*.

With the man-in-the-street ‘beautiful’ is more often than not synonymous with ‘desirable’; the word does not necessarily connote any aesthetic reaction whatever, and I am tempted to believe that in the minds of many the sexual flavour of the word is stronger than the aesthetic.⁹ (BELL, 2005, p. 13).

No início de sua carreira como crítico, Roger Fry escreveu uma série de artigos sobre o pintor da Pré-renascença, Giotto [c. 1267-1337], nos quais

⁷ “An Essay in Aesthetics” (1909), in: Fry, *Vision and Design*, 1990, pp. 12–27.

⁸ Ficou claro que havíamos confundido dois usos distintos da palavra belo e que quando usávamos a beleza para descrever um juízo estético favorável acerca de uma obra de arte queríamos dizer algo bem diferente do que quando elogiamos uma mulher, um pôr-do-sol ou um cavalo como belos. FRY, Roger. *Vision and Design*, p.205.

⁹ Para o homem comum, “belo” é, com maior frequência, sinônimo de “desejável”; a palavra não conota necessariamente qualquer reação estética e estou tentado a crer que nas mentes de muitos /da maioria o aspecto sexual da palavra é mais forte do que o estético [Fry, *Vision and Design*, p. 205].

ênfatizava os aspectos dramáticos de sua abordagem de assuntos religiosos. Em 1920, no entanto, quando republicou parte de seus escritos sobre o artista numa coletânea de críticas intitulada *Vision and Design* [Visão e Forma], sua abordagem havia mudado tão profundamente que se fez necessária a inclusão de uma nota que explicasse tais transformações (PRETTEJOHN, 2005, p. 162).

The following [...] is, perhaps more than any other article here reprinted, at variance with the more recent expressions of my aesthetic ideas. It will be seen that great emphasis is laid on Giotto's expression of the dramatic idea in his pictures. I still think this is perfectly true so far as it goes, nor do I doubt that an artist like Giotto did envisage such an expression. I should be inclined to disagree wherever in this article there appears the assumption not only that the dramatic idea may have inspired the artist to the creation of his form, but that the value of the form for us is bound up with recognition of the dramatic idea. It now seems to me possible by a more searching analysis of our experience in front of a work of art to disentangle our reaction to pure form from our reaction to its implied associated ideas.¹⁰ (FRY, 1990, p.).

Nessa nota, Fry apresenta a cisão entre a “forma pura” e as “ideias associadas” que se tornou crucial em seu pensamento e declara ser ao menos possível responder apenas à forma, sem considerar a “ideia dramática” ou qualquer “ideia associada” nessa avaliação.¹¹ Por volta de 1920, Fry estava convencido não apenas que a atenção à “forma pura” seria eficiente em seus próprios termos, mas também que era *superior* a uma resposta que leva em

¹⁰ “O [ensaio] subsequente [...] está, talvez mais do que qualquer outro artigo aqui reimpresso, em oposição com as mais recentes expressões de minha ideias estéticas. Poder-se-ia notar que há uma grande ênfase na expressão de Giotto da ideia dramática em suas pinturas. Ainda penso que isso seja perfeitamente verdadeiro até certo ponto, nem duvido que um artista como Giotto realmente pretendesse tal grau de expressão. Eu estaria inclinado a discordar toda vez em que aparece nesse artigo a crença que não apenas a ideia dramática possa ter inspirado o artista a criar sua forma, mas que o valor da forma para nós é inseparável do reconhecimento da ideia dramática. Agora me parece possível, através de uma análise mais minuciosa de nossa experiência diante de uma obra de arte, dissociar nossa reação à forma pura de nossa reação às ideias associadas que estão implicadas. Cf. Fry, *Vision and Design*, nota p. 92.

¹¹ A abordagem “formalista”, como ficou conhecida, (PRETTEJOHN, 2005) fazia com que fosse possível que um observador não-ocidental e que não tivesse qualquer conhecimento sobre o Cristianismo, por exemplo, encontrasse valor naquela imagem de Giotto; por extensão, permitiria o mesmo àqueles que objetassem à mensagem Cristã, já que purgaria qualquer preconceito sobre aquela história ou, ainda, impediria que os sentimentos de luto e desolação participassem daquela experiência.

consideração a narrativa dramática, o envolvimento das emoções que sentimos na vida, como a piedade ou a tristeza, as chamadas “ideias associadas”.¹²

Por “forma”, Fry (1990) não se referia à mera atratividade visual, já que as pinturas dos impressionistas, obstinados em capturar os efeitos do mundo natural, particularmente os fenômenos de luz e atmosfera, e que não lhe causavam impacto, eram suficientemente atrativas. As qualidades de “forma pura” encontradas nos pós-impressionistas eram diferentes. Fry acreditava que estas formas não mais dependiam da imitação das aparências do mundo, mas, ao invés disso, eram criadas na própria pintura.

Esse traço já estaria presente na avaliação de duas obras de Cézanne, em 1906. Para Fry, em sua leitura da natureza-morta, as cores locais dos objetos (guardanapo branco, vaso cerâmico verde) são tratadas com intensidade e justapostas em favor dos “valores decorativos” de suas relações na tela; as “leis da aparência” são sacrificadas em favor do “padrão pictórico”. É preciso notar, entretanto, que Fry não parecia se opor ao caráter representacional das pinturas. Ele considera, de fato, a paisagem analisada¹³ particularmente forte no modo como apresenta as relações espaciais: “The sky

¹² Em “Retrospect”, o último ensaio de *Vision and Design*, Fry explica como seu encontro com a arte francesa mudou seu pensamento. Quando publicou seus ensaios sobre Giotto da primeira vez, estava muito pessimista em relação à arte de seu próprio tempo; acreditava que ao impressionismo, o mais recente movimento com que estava familiarizado, faltava a excelência da forma [design] que encontrava nos artistas da pré-renascença italiana. Então, em 1906, Fry encontra duas pinturas de Paul Cézanne [1839-1906] que pareciam oferecer uma alternativa: “To my intense surprise I found myself deeply moved” [“para minha completa surpresa, fiquei profundamente emocionado”] FRY, 1990, p. 202. As pinturas eram uma natureza-morta e uma paisagem e lhes faltavam, portanto, temas, assim como encontrados nas obras de Giotto [as pinturas foram identificadas por Alan Bowness; cf. SPALDING, Frances, *Roger Fry: Art and Life*, London, Toronto, Sydney, and New York: Granada Publishing (Paul Elek), 1980, p. 116]. Confuso acerca da intensidade de sua própria reação diante das obras, curiosamente, Fry descreve o apelo dessas obras como “limitado”, quando sobre elas escreve pela primeira vez, em 1906. Essa crítica mostrava ainda que a organização formal dessas obras o haviam impressionado fortemente, ainda que, naquele momento, não pudesse conciliar esse sentimento com suas crenças sobre arte, como relembra em 1920: “I was still obsessed by ideas about the content of a work of art” [“Eu estava ainda obcecado por ideias sobre o conteúdo de uma obra de arte” Fry, *Vision and Design*, p. 202.]. Nos anos que se seguiram, Fry acompanhou as obras de Cézanne e outros artistas, como Paul Gauguin [1848-1903] e Vincent van Gogh [1853-1890], num envolvimento que culminaria com as exposições pós-impressionistas de 1910 e 1912. Nesse processo, Fry teria reformulado seu ponto de vista sobre estética: dentro de poucos anos, o crítico não mais considerava a produção de Cézanne “limitada” simplesmente porque lhe faltava um tema; ao invés disso, eleva a importância da “forma pura”, a qualidade que de fato encontrava naquelas obras, à categoria fundamental das obras de arte [PRETTEJOHN, p. 164-165].

¹³ *The Pool at the Jas de Bouffan*, Paul Cezanne, 1878.

recedes miraculously behind the hill-side, answered by the inverted concavity of lighted air in the pool”.¹⁴ Conclui por afirmar, no entanto, que esse efeito é alcançado através de “um perfeito instinto pela qualidade expressiva de valores tonais” [“*a perfect instinct for the expressive quality of tone values*”] no *interior* da imagem e não por reproduzir de maneira habilidosa a aparência dos fenômenos naturais (PRETTEJOHN 165-166). Certamente por pretender marcar fortemente essa distinção é que a beleza precisava ser destituída de sua posição de modo a evitar que sua carga impregnasse a recepção da obra como “ideia associada”.

O atributo escolhido por Clive Bell para substituir a *beleza* no ajuizamento das obras de arte foi aquilo que denominou “forma significativa” [*significant form*].¹⁵ A “forma significativa” de Bell, distintamente da “beleza” de Kant, cujo predicado “é belo”, *grosso modo*, se outorga a objetos para indicar que sua contemplação evoca satisfação no observador; é, como o autor declara explicitamente, uma *propriedade* dos objetos artísticos e *apenas* dos objetos artísticos.¹⁶

Bell partia do pressuposto que havia um tipo particular de emoção provocada por toda e qualquer obra de arte, de qualquer tipo, “pinturas

¹⁴ “O céu retrocede milagrosamente para trás da encosta do monte, a que responde a concavidade invertida do ar iluminado na piscina”. FRY, Roger, ‘The New Gallery’, *Athenaeum*, no. 4081, 13 January 1906, p. 56, apud PRETTEJOHN, 2005).

¹⁵ De acordo com Prettejohn (2005), era evidente que Fry e Bell objetavam, em parte, a usos do termo beleza em sentidos que Kant teria associado com o termo “agradável”. Embora a confusão percebida no uso comum da palavra não fosse algo novo, o problema parece ter adquirido um novo caráter em relação à arte produzida no século XX. Mais do que nunca a beleza parecia um termo muito brando ou anódino para descrever a arte genuína, deliberadamente feia ou combativa produzida por determinados artistas ou a estranheza provocada pela chamada “arte africana”, do Oriente ou da América do Sul e Central, aos olhos europeus. Assim, um grande número de artistas e críticos modernistas condenou a beleza como um fim artístico. Em artigo de 1948, intitulado “The Sublime is Now”, o artista americano Barnett Newman [1905-1970] declarou que “The impulse of modern art was [the] desire to destroy beauty” [“o ímpeto da arte moderna era o desejo de destruir a beleza”], que ele associava com o inconveniente passado da tradição europeia. O desaparecimento do termo beleza dos escritos do século XX, portanto, não teria ocorrido meramente para evitar os equívocos de seu uso comum, mas seria, sobretudo, sintomático da mudança ocorrida na agenda da arte: no século XX, a questão básica não mais seria “x é belo?”, mas sim, “x é arte?”.

¹⁶ Em sua análise, Perl (2005, p.131) sublinha que essa não é propriamente uma descoberta de Clive Bell e de Roger Fry. Perl traça suas origens em Kant, nos escritos de Delacroix e Baudelaire, bem como, mais precisamente, em “The Problem of Form in the Fine Arts”, do escultor Adolf Hildebrand, publicado na Alemanha, em 1893.

esculturas, obras arquitetônicas, cerâmicas, entalhes, têxteis, etc,” a qual denominava “emoção estética”. O crítico supunha, dessa maneira, que se pudéssemos descobrir alguma qualidade particular e partilhada por todos os objetos que a provocavam, resolveríamos o que acreditava ser o problema central da estética. Nós teríamos descoberto a qualidade essencial numa obra de arte, a qualidade que distingue obras de arte de todas as outras classes de objetos.

Everyone speaks of ‘art’, making a mental classification by which he distinguishes the class ‘works of art’ from all other classes. What is the justification of this classification? What is the quality common and peculiar to all members of this class? What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Sta. Sophia and the windows at Chartres, Mexican sculpture, a Persian bowl, Chinese carpets, Giotto’s frescoes at Padua, and the masterpieces of Poussin, Piero della Francesca, and Cézanne? Only one answer seems possible – significant form. In each, lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions. These relations and combinations of lines and colours, these aesthetically moving forms, I call ‘Significant Form’; and ‘significant form’ is the one quality common to all works of visual art.¹⁷ (BELL, 2005, p. 10)

A ideia de forma significativa era absolutamente consoante com o objetivo de legitimar a arte moderna. Para essa reorientação, entretanto, seria necessário equiparar artefatos dos mais variados tipos e funções produzidos pelas mais diversas culturas, nas mais distintas épocas, entre as quais, as chamadas primitivas, e propor uma revisão das razões pelas quais toda tradição da arte ocidental era apreciada que excluísse o caráter representacional.

¹⁷ “Quando falamos em ‘arte’, fazemos uma classificação mental pela qual distinguimos a ‘classe de obras de arte’ de todas as outras classes. Qual é a justificativa dessa classificação? Qual é a qualidade comum e peculiar a todos os membros dessa classe? [...] Qual é a qualidade partilhada por todos os objetos que provocam nossas emoções estéticas? Que qualidade é comum a Santa Sofia e aos vitrais de Chartres, a esculturas mexicanas, a um vaso persa, a tapetes chineses, aos afrescos de Giotto em Pádua, e às obras-primas de Poussin, Piero della Francesca e Cézanne? Apenas uma resposta parece possível – forma significativa. Em cada um, linhas e cores combinadas de um modo particular, certas formas e relações de formas provocam nossas emoções estéticas. Essas relações e combinações de linhas e cores, estas formas esteticamente emocionantes, eu denomino ‘Forma Significante’; e ‘Forma Significante’ é a única qualidade comum a todas as obras de artes visuais.” (BELL, 2005, p. 10).

As a rule primitive art is good – and here again my hypothesis is helpful – for, as a rule, it is also free from descriptive qualities. In primitive art you will find no accurate representation; you will find only significant form.[...] The representative element in a work of art may or may not be harmful; always it is irrelevant. For, to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge or its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. Art transport us from the world of man's activity to a world of aesthetic exaltation".¹⁸ (BELL, 2005, p. 17)

Embora, segundo Bell, haja exemplares de obras de arte de qualidade irrefutável cujo caráter representacional é extremamente realista, elas o são desse modo consideradas por causa da *forma*, nunca pelo elemento descritivo que contêm. O crítico acredita ainda que, com frequência, tal necessidade é sinal de limitação num artista: aqueles que falham em provocar mais do que “uma pequena emoção estética” tentam prolongá-la usando como subterfúgio “emoções da vida”, como o medo e a piedade, e, para fazê-lo, devem recorrer à representação. Se no artista esta inclinação a recorrer às chamadas emoções da vida é sinal de inspiração medíocre, no espectador, a tendência a procurar, para além da forma, as emoções da vida, é sempre um sinal de sensibilidade defeituosa; significa que suas emoções estéticas são fracas ou imperfeitas:

Before a work of art people who feel little or no emotion for pure form find themselves at a loss. They are deaf man at a concert. They know that they are in the presence of something great, but they lack the power of apprehending it.¹⁹ (BELL, 2005, p. 20).

Quando confrontados por uma imagem, esses sujeitos, para Bell, instintivamente refeririam suas formas ao mundo que os cerca, tratando formas

¹⁸ “Via de regra, a arte primitiva é boa – e aqui, novamente, minha hipótese é eficiente – já que, geralmente, é também livre de qualidades descritivas. Na arte primitiva você não irá encontrar nenhuma representação perfeita; você encontrará apenas forma significante. [...] O elemento representativo numa obra de arte pode ser ou não danoso; sempre, é irrelevante. Já que, para apreciar uma obra de arte não precisamos trazer nada da vida, nenhum conhecimento ou suas ideias e assuntos, nenhuma familiaridade com suas emoções. A Arte nos transporta do mundo da atividade do homem para um mundo de exaltação estética.” (BELL, 2005, p. 17).

¹⁹ “Diante de uma obra de arte, pessoas que sentem pouca ou nenhuma emoção pela forma pura sentem-se /ficam perdidos/ confusos. São homens surdos num concerto. Sabem que estão na presença de algo grande, mas lhes falta a capacidade para apreendê-la.” (Ibid., p. 20).

criadas como se fossem formas imitadas, uma imagem como se fosse uma fotografia.

For them the significance of a work of art depends on what they bring to it; no new thing is added to their lives, only the old material is stirred. A good work of visual art carries a person who is capable of appreciating it out of life into ecstasy: to use art as a means to the emotions of life is to use a telescope for reading the news.²⁰ (BELL, 2005, p. 20).

De acordo com Bell, os sujeitos incapazes de sentir “emoções estéticas puras” se recordam das imagens vistas pelo assunto que suscitam, enquanto aqueles capazes de senti-la não teriam, com frequência, ao menos ideia de qual fosse o assunto da imagem: “They have never noticed the representative element, and so when they discuss pictures they talk about the shapes of forms and the relations and quantities of colours” (BELL, 2005, p. 20).²¹ Seriam esses os elementos capazes de provocar uma emoção mais profunda e sublime que qualquer descrição de fatos e ideias jamais poderia. O total apartamento da vida que sustenta a apreciação das obras de arte em Bell exclui também qualquer referência à história e ao espaço geográfico em que foram produzidas, meros acidentes, como declara textualmente:

In twelfth-century Europe a man might have been greatly moved by a Romanesque church and found nothing in a T'ang picture. To a man of a later age, Greek sculpture meant much and Mexican nothing, for only to the former could he bring a crowd of associated ideas to be the objects of familiar emotions. But the perfect lover, he who can feel the profound significance of form, is raised above the accidents of time and place. To him the problems of archaeology, history, and hagiography are impertinent. If the forms of a work are significant its provenance is irrelevant. Before the grandeur of those Sumerian figures in the Louvre he is carried on the same flood of emotion to the same aesthetic ecstasy as, more than four thousand years ago, the Chaldean lover was carried. It is the mark of great art that its appeal is universal and eternal. Significant form stands charged with the power to provoke aesthetic emotion in anyone capable of feeling it. [...]

²⁰ Para eles, o significado de uma obra de arte depende do que eles trazem para ela; nada novo é adicionado as suas vidas, apenas o velho/ antigo material vem à tona. Um bom trabalho de artes visuais carrega a pessoa que é capaz de apreciá-lo da vida para o êxtase: usar a arte como um meio de alcançar as emoções da vida é como usar um telescópio para ler o jornal. (Idem, ibidem, p.20).

²¹ “Eles nunca perceberam o elemento representativo, assim, quando discutem imagens, falam sobre as formas e as relações e quantidades de cores.” (Ibid., p. 20).

Great art remains stable and unobscure because the feelings that it awakens are independent of time and place, because its kingdom is not of this world.²² (BELL, 2005, p. 23).

Bell e Fry desviaram a atenção da experiência “livre” e “subjética” da beleza e a redirecionam de modo estrito para as *propriedades* dos artefatos artísticos. Essa operação envolvia ajustes importantes com relação à tradição da estética filosófica: os dois críticos (i) separaram a experiência com a arte de outros tipos de experiência estética, (ii) restauraram distinções hierárquicas entre objetos estéticos e, acima de tudo, (iii) limitaram a resposta estética às características puramente formais dos objetos. Esse novo encaminhamento na teoria da arte era absolutamente congruente com a suposta revolução no gosto que atravessava o ambiente de arte. Juntos, a arte modernista e a estética “formalista” dominaram a educação em arte, a crítica e a história da arte por grande parte do século XX (PRETTEJOHN, 2005, pp. 161-162).

²² “Na Europa do século XII, um homem poderia sentir-se fortemente emocionado por uma igreja Romanesca e nada sentir por uma imagem T'ang. Para um homem de um período posterior, a escultura Grega significava muito e a Mexicana, nada, já que apenas para a primeira ele poderia prover um grande número de ideias associadas para que servissem de objetos de emoções familiares. Mas o perfeito admirador, aquele que pode sentir a significância profunda da forma, é elevado para além dos acidentes de tempo e espaço. Para ele, os problemas de arqueologia, história e hagiografia são impertinentes. Se as formas de um trabalho são significantes sua proveniência é irrelevante. Diante da grandeza das figuras Sumérias no Louvre ele é tomado pelo mesmo arrebatamento de emoção até o mesmo êxtase estético que, há mais de quatro mil anos, o admirador caldeu atingia. A marca da grande arte é que seu apelo seja universal e eterno. A forma significativa se mantém carregada com o poder de provocar emoção estética em qualquer um capaz de senti-la. [...] A grande arte permanece estável e precisa porque os sentimentos que ela suscita são independentes de tempo e lugar, porque seu reino não pertence a esse mundo.” (BELL, 2005, p. 23).

O MUNDO DA ARTE¹

Hamlet: Não estás vendo nada lá?

Rainha: Absolutamente nada. Ainda que, tudo o que há, eu veja.

Shakespeare: Hamlet, Ato III, Cena IV

Hamlet e Sócrates, embora em enaltecimento e desaprovação, respectivamente, se referiram à arte como um espelho anteposto à natureza.² Assim como muitas divergências de atitudes, essa tem uma base factual. Sócrates via espelhos apenas como refletores daquilo que mesmo sem eles podemos ver; assim, a arte, na medida em que é semelhante a espelhos, provê duplicações imprecisas das aparências das coisas, e não é de benefício cognitivo algum. Hamlet, de modo mais perspicaz reconheceu um traço memorável das superfícies refletoras, a saber, que elas nos mostram o que não poderíamos de outro modo perceber – nossa própria face e forma – e assim, a arte, na medida em que é especular, nos revela a nós mesmos e é, por fim, mesmo sob critérios socráticos, de alguma utilidade cognitiva. Como filósofo, no entanto, considero falha a discussão de Sócrates por razões talvez menos profundas. Se um reflexo de espelho de o é de fato uma imitação de o, então, se a arte é imitação, reflexos de espelhos são arte. Mas de fato, refletir a imagem de objetos é arte, tanto quanto restituir armas a um louco é justiça; e referências a reflexos de espelho seriam apenas o tipo dúbio de contra-exemplo que poderíamos esperar que Sócrates apresentasse em refutação da

¹ Apresentado no simpósio “A Obra de Arte” no 61º Encontro Anual da *American Philosophical Association*, Divisão Leste, em 28 de dezembro de 1964. O artigo “The Artworld” foi originalmente publicado no *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, nº19, 15 de outubro de 1964, pp. 571-584.

² Hamlet, personagem da peça homônima de William Shakespeare, declara: “[...] tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie”. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, III, ii, p. 66. A referência a Sócrates advém da conhecida passagem do Livro X da República. In: PLATÃO, *A República*, [Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949], p. 316.

teoria que ele, ao invés, ilustra por meio deles. Se aquela teoria nos obriga a classificá-los como arte, ela então mostra sua inadequação: “é uma imitação” não será condição suficiente para “é arte”. Contudo, talvez porque os artistas *estivessem* empenhados na imitação, à época de Sócrates e após, a insuficiência da teoria não foi percebida até a invenção da fotografia. Uma vez rejeitada como condição suficiente, a mimese foi rapidamente descartada até mesmo como condição necessária; e desde as façanhas de Kandinsky,³ as características miméticas foram relegadas à margem do interesse crítico, de tal maneira que algumas obras resistem apesar de possuírem aquelas virtudes, excelência naquela que foi outrora celebrada como a essência da arte, escapando por pouco do rebaixamento a meras ilustrações.

É certamente indispensável na discussão socrática que todos os participantes dominem o conceito a ser examinado, já que o objetivo é encontrar uma expressão definidora real para um termo em uso corrente, e o teste de adequação presumivelmente consiste em mostrar que a primeira⁴ analisa e se aplica a todas e apenas àquelas coisas para as quais o último⁵ é verdadeiro. Logo, a despeito da ressalva bastante difundida, os auditores de Sócrates supostamente sabiam o que era arte, assim como o que os agradava; e uma teoria da arte, considerada aqui como uma definição real de ‘Arte’, é, por esta razão, de pouca utilidade para ajudá-los a reconhecer instâncias de sua aplicação. A habilidade anterior que possuem para fazê-lo é, precisamente, contra o quê a adequação da teoria deva ser testada, resumindo-se o problema em explicitar o que eles já sabem. É o *nosso* uso do termo que a teoria alegadamente pretende capturar, mas somos supostamente capazes, nas palavras de um escritor recente, “de separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não o são, porque [...] sabemos quão corretamente usar a

³ Wassily Kandinsky (1866-1944), pintor, gravador, cenógrafo, *designer*, e teórico russo, foi uma importante figura na história da arte do século XX, especialmente no que concerne à transição da pintura representacional para a abstrata. Dentre seus escritos publicados em língua portuguesa, destaca-se: *Do Espiritual na Arte: e na Pintura em Particular* [São Paulo: Martins Fontes], 2000; *Ponto e Linha Sobre o Plano* [São Paulo: Martins Fontes], 2001; *Olhar Sobre o Passado* [São Paulo: Martins Fontes], 1991.

⁴ A expressão definidora.

⁵ O termo “obra de arte”.

palavra 'arte' e a aplicar a locução 'obra de arte'".⁶ Teorias, neste sentido, são algo como imagens especulares na acepção de Sócrates, demonstrando o que já sabemos: reflexos prolixos da prática linguística corrente que dominamos.

Mas distinguir obras de arte de outras coisas não é assunto tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia, um indivíduo poderia não estar ciente que está em terreno artístico sem uma teoria artística que o alerte disso. E parte da razão reside no fato de que aquele terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo tal que uma aplicação das teorias, além de nos ajudar a discriminar arte do resto, consiste em tornar a arte possível. Glauco e os outros mal poderiam ter reconhecido o que era arte e o que não era: caso contrário, eles jamais teriam sido enganados por imagens especulares.

I

Suponha que alguém considere a descoberta de uma classe inteiramente nova de obras de arte como algo análogo à descoberta de uma classe inteiramente nova de fatos em qualquer lugar, i.e., como algo passível de explicação pelos teóricos. Na ciência, como em outras áreas, frequentemente acomodamos novos fatos a antigas teorias, por meio de hipóteses auxiliares, um conservadorismo suficientemente perdoável quando a teoria em questão é considerada muito eficiente para ser descartada de uma só vez. Nestas circunstâncias, a Teoria da Imitação da Arte (TI) é, desde que a consideremos com atenção, uma teoria extremamente poderosa, capaz de explicar um grande número de fenômenos relacionados à causação e avaliação das obras de arte, e que traz uma unidade surpreendente a um domínio complexo. Além disso, salvaguardá-la de muitos supostos contra-

⁶ A referência é a William E. Kennick, "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" [*Mind* 67:267, Julho], 1958, pp. 317-334.

exemplos por meio de uma hipótese auxiliar, como a de que o artista que se desvia do mimetismo é perverso, inepto ou maluco, é tarefa fácil. Ineptidão, zombaria, ou loucura são, de fato, predicções aferíveis. Suponha, então, que testes revelem que essas hipóteses não conseguem mais circunscrever, que a teoria, agora irreparável, deva ser substituída. E uma nova teoria é composta, capturando o que pode da abrangência da antiga [teoria], bem como os fatos até aquele momento recalcitrantes. A partir do que foi exposto, alguém poderia representar certos episódios na história da arte como similares a certos episódios na história da ciência, onde uma revolução conceitual está sendo realizada e onde a recusa em aceitar certos fatos, enquanto em parte por preconceito, inércia e egoísmo, se deve também ao fato de que uma teoria bem estabelecida, ou ao menos, amplamente aceita está sendo ameaçada de modo tal que toda coerência entra em colapso.

Episódios como esse vieram à tona com o advento das pinturas pós-impressionistas. Nos termos da teoria artística vigente (TI), seria impossível aceitá-las como arte, a não ser como arte inepta: caso contrário, elas poderiam ser subestimadas como embustes, autopromoção, ou como as contrapartes visuais de devaneios de loucos. Para aceitá-las *como* arte, em pé de igualdade com a *Transfiguração* (para não falar de um cervo de Landseer),⁷ demandou não tanto uma revolução no gosto como uma revisão teórica de proporções bastante consideráveis, envolvendo não apenas o reconhecimento artístico desses objetos, mas uma ênfase sobre as características significativas recém-adquiridas das obras de arte aceitas, de modo que explicações bastante diferentes de seu *status* como obras de arte teriam agora de ser oferecidas. Como resultado da aceitação da nova teoria, não apenas as pinturas pós-impressionistas foram aceitas como arte, mas inúmeros objetos (máscaras, armas, etc.) foram transferidos de museus antropológicos (e outros lugares heterogêneos) para *musées des beaux arts*, embora, como poderíamos esperar do fato de que um critério para a aceitação de uma nova teoria é que esta responda por toda e qualquer coisa que a antiga respondia, nada devendo

⁷ A *Transfiguração* [1518-1520, óleo sobre painel, 405 x 278 cm, Pinacoteca Vaticana, Vaticano] (FIGURA -) é considerada a última e uma das mais importantes obras de Rafael Sanzio (1483-1520); Sir Edwin Henry Landseer [1802-1873], pintor britânico conhecido por suas pinturas de animais, sobretudo, cavalos, cães e cervos.

ser retirado do *musée des beaux arts* – mesmo se houvesse rearranjos internos, como entre as salas de reserva técnica e o espaço expositivo. Inúmeros falantes nativos penduraram acima de suas lareiras suburbanas incontáveis reproduções de casos paradigmáticos para ensinar a expressão ‘obra de arte’ que teriam provocado uma apoplexia linguística em seus antepassados Eduardianos.

Na verdade, ao falar de uma teoria, faço uma distorção: historicamente, houve várias; todas, curiosamente, mais ou menos definidas em termos da Teoria da Imitação. As complexidades da história da arte devem se render diante das exigências de exposição lógica, assim, devo falar como se houvesse uma teoria substituinte, compensando parcialmente pela falsidade histórica ao escolher uma que foi de fato enunciada. De acordo com essa teoria, os artistas em questão não deveriam ser compreendidos como se estivessem imitando formas reais sem obter êxito, mas, como se estivessem, de modo bem-sucedido, criando novas formas, tão reais quanto as formas que se imaginava que a arte mais antiga, em seus melhores exemplos, estaria imitando de forma admirável. A arte, afinal de contas, era, desde há muito, considerada como criativa (Vasari diz que Deus foi o primeiro artista), e os pós-impressionistas deveriam ser explicados como genuinamente criativos, visando, nas palavras de Roger Fry⁸, “não a ilusão, mas a realidade”. Esta teoria (TR) proveu um modo inteiramente novo de olhar para a pintura, antiga e nova. Com efeito, quase se poderia interpretar o desenho bruto em Van Gogh e Cézanne, o deslocamento da forma do contorno em Rouault e Dufy, o uso arbitrário de planos de cor em Gauguin e os Fauves, como maneiras variadas de chamar a atenção para o fato de que eram *não imitações*, especificamente destinadas a não enganar. Logicamente, seria mais ou menos como imprimir “moeda inválida” sobre uma nota de dólar falsificada de maneira brilhante: o objeto resultante (falsificação *cum* inscrição) incapaz de enganar a qualquer um. Não

⁸ Roger Fry (1866-1934), crítico de arte britânico, artista e ex-diretor do Metropolitan Museum of Art de Nova York, foi um dos primeiros defensores do movimento que denominou Pós-Impressionismo. Fry ganhou notoriedade por organizar, em 1910 e 1912, duas exposições de arte pós-impressionista nas Grafton Galleries, em Londres. Seus escritos sobre arte estão compilados no livro *Vision and Design, Vision and Design*. London: Oxford University Press, 1990.

é uma nota de dólar ilusória, mas, por outro lado, apenas porque não é ilusória, ela não se transforma automaticamente em uma nota real de dólar. Ela antes ocupa uma área recentemente aberta entre objetos reais e cópias reais de objetos reais [real *facsimiles* of real objects]: é uma não cópia [*non-facsimile*], se se requer um termo, e uma nova contribuição ao mundo. Assim, Os *Comedores de Batatas* de Van Gogh, como consequência de certas distorções incontestáveis, torna-se uma não cópia de comedores de batatas da vida real; e na medida em que não é uma cópia de comedores de batatas, a pintura de Van Gogh, como uma não imitação [*non-imitation*], tinha tanto direito de ser chamada de um objeto real quanto seu suposto tema. Por intermédio dessa teoria (TR), as obras de arte reentraram no cerne das coisas, de onde a teoria socrática (TI) havia procurado expulsá-las: se não *mais* reais do que algo que os carpinteiros fabricam, pelo menos, elas não eram *menos* reais. Os pós-impressionistas conseguiram uma vitória na ontologia.

É em termos da Teoria da Realidade que devemos entender as obras de arte do presente. Assim, Roy Lichtenstein pinta painéis de histórias em quadrinhos, ainda que tenham três ou quatro metros de altura. Eles são projeções razoavelmente fiéis, em uma escala gigantesca, dos quadrinhos comuns dos tablóides diários, mas é precisamente a escala que conta. Um gravador habilidoso poderia entalhar *A Virgem e o Chanceler Rollin* numa cabeça de alfinete, e ela [a imagem] poderia ser reconhecível como tal pelos que têm visão acurada, mas uma gravação de um Barnett Newman numa escala semelhante seria um borrão, desaparecendo na redução. Uma fotografia de um Lichtenstein é indiscernível de uma fotografia de um painel de *Steve Canyon*; mas a fotografia fracassa em capturar a escala, e é, portanto, uma reprodução tão imprecisa quanto uma gravura em preto e branco de Botticelli, sendo a escala tão essencial naquela situação, quanto a cor nesta. As obras de Lichtenstein, portanto, não são imitações, mas *novas entidades*, como moluscos gigantes o seriam. Jasper Johns, ao contrário, pinta objetos para os quais questões de escala são irrelevantes. Ainda assim, seus objetos não podem ser imitações, já que possuem a notável propriedade que qualquer cópia intencional de um membro dessa classe de objetos se torna, automaticamente, um membro da classe ela mesma, de modo que esses

objetos são logicamente inimitáveis. Assim, a cópia de um numeral apenas é aquele numeral: uma pintura de um 3 é um 3 feito de tinta. Johns, além disso, pinta alvos, bandeiras e mapas. Por fim, no que espero que não sejam notas de rodapé involuntárias a Platão, dois de nossos pioneiros – Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg – fizeram camas genuínas.

A cama de Rauschenberg está pendurada numa parede e riscada aleatoriamente com tinta de parede. A cama de Oldenburg é um rombóide, mais estreita em uma extremidade que na outra, com o que se poderia chamar de uma perspectiva embutida: ideal para quartos pequenos. Como camas, elas são vendidas a preços singularmente inflacionados, mas se *poderia* dormir em qualquer uma delas: Rauschenberg manifestou o temor de que alguém pudesse simplesmente subir em sua cama e adormecer. Imagine agora um certo Testadura⁹ – um orador simplório e célebre filisteu – que não está ciente de que essas são obras de arte, e que as toma por realidade simples e pura. Ele atribui os rastros de tinta sobre a cama de Rauschenberg ao desleixo do proprietário, e a distorção na cama de Oldenburg à incompetência do empreiteiro ou ao capricho, talvez, de quem quer que seja que a tenha feito “sob encomenda”. Estes seriam equívocos, mas equívocos de um tipo particularmente singular, e não muito diferentes daquele cometido pelos pássaros aturdidos que bicaram as uvas falsas de Zeuxis. Eles confundiram arte com realidade, assim como Testadura. Mas era para ser mesmo realidade de acordo com a Teoria da Realidade. Alguém pode confundir realidade com realidade? Como podemos descrever o erro de Testadura? O que, afinal de contas, impede que a criação de Oldenburg seja uma cama deformada? Isso equivale a perguntar o que a torna arte e, com essa pergunta, entramos num domínio de investigação conceitual onde os falantes nativos são guias ineficientes: *eles* mesmos estão perdidos.

⁹ Danto criou o nome Testadura para significar uma pessoa teimosa e pragmática: "Someone who sees the world as positivists say we see it" ["Alguém que vê o mundo como os positivistas dizem que o vemos"], que, no caso da arte, significa que esta é julgada de acordo com critérios perceptuais. KELLY, M. *Arthur Danto's "The artworld"*. Disponível em: <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/danto/>>. Acesso em: 10/08/2009.

II

Confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma grande façanha quando uma obra de arte é o objeto real com o qual foi confundido. O problema é como evitar tais erros, ou desfazê-los uma vez que foram cometidos. A obra de arte é uma cama e não uma ilusão-de-cama;¹⁰ desse modo, não há nada como o encontro traumático contra uma superfície plana que deixou claro para os pássaros de Zeuxis que eles haviam sido enganados. Não fosse o segurança prevenindo Testadura a não dormir sobre as obras de arte, ele possivelmente jamais teria descoberto que aquela era uma obra de arte e não uma cama; e já que, afinal de contas, não se pode descobrir que uma cama não é uma cama, como Testadura vai compreender que cometeu um erro? Um tipo particular de explicação é requerido, já que o erro aqui é curiosamente filosófico, algo como confundir – se pudermos assumir como corretas algumas ideias bem conhecidas de P. F. Strawson – uma pessoa com um corpo material quando a verdade é que uma pessoa é um corpo material, no sentido que uma classe inteira de predicados, razoavelmente aplicáveis a corpos materiais, são razoavelmente, e sem apelar a outros critérios, aplicáveis a pessoas. Assim, você não pode *descobrir* que uma pessoa não é um corpo material.

Começamos por explicar, talvez, que os rastros de tinta não devem ser menosprezados, que elas são parte do objeto; de modo que o objeto não é uma mera cama com – por acaso – rastros de tinta derramados sobre sua superfície, mas um objeto complexo, fabricado a partir de uma cama e algumas marcas de tinta: uma cama-pintura.¹¹ De maneira semelhante, uma pessoa não é um corpo material com – por acaso – alguns pensamentos acrescentados, mas uma entidade complexa, composta de um corpo e alguns estados de consciência: um corpo-consciente.¹² Pessoas, assim como obras de arte,

¹⁰ No original, *bed-illusion*, ou seja, a ilusão de uma cama.

¹¹ No original, *paint-bed*.

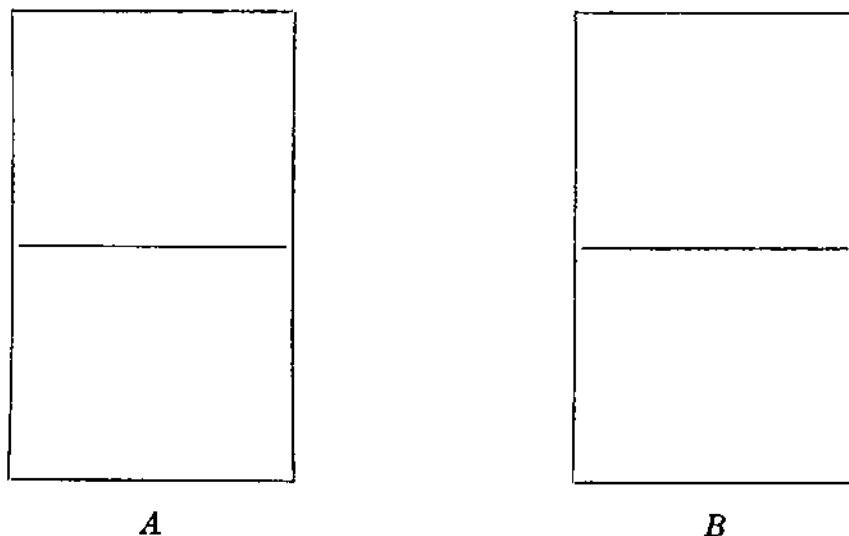
¹² No original, *conscious-body*.

devem ser então tomadas como irreduzíveis as suas partes, e são, nesse sentido, primitivas. Ou, mais precisamente, as marcas de tinta não são parte do objeto real – a cama – que por acaso é parte da obra de arte, mas são, *assim como* a cama, parte da obra de arte enquanto tal. Isto poderia ser generalizado numa caracterização aproximada de obras de arte que contêm objetos reais como suas partes constitutivas: nem toda parte de uma obra de arte *A* é parte de um objeto real *R* quando *R* é parte de *A* e pode, além disso, ser separado de *A* e visto *meramente* como *R*. O engano, até aqui, terá sido confundir *A* por *parte* dela mesma, a saber, *R*, ainda que não fosse incorreto dizer que *A* é *R*, que a obra de arte é uma cama. É o ‘é’ que requer clarificação aqui.

Existe um *é* que figura de maneira proeminente em declarações relativas a obras de arte, que não é o *é* da identidade ou predicação; nem o *é* da existência, de identificação, ou algum *é* especial constituído para servir um fim filosófico. No entanto, está em uso generalizado, e é prontamente dominado pelas crianças. É o sentido do *é* de acordo com o qual uma criança, ao ser defrontada com um círculo e um triângulo e inquirida a mostrar qual deles ele é e qual é a sua irmã, apontará para o triângulo dizendo, “Aquele *sou* eu” [“*This is me*”]; ou, em resposta a minha pergunta, a pessoa junto a mim aponta para o homem de roxo e diz: “Aquele é Lear”; ou na galeria, quando, em benefício de meu acompanhante, aponto para uma mancha de tinta na pintura diante de nós e digo: “Aquele pontinho branco é Ícaro”. Não queremos dizer, nesses exemplos, que o que quer que seja apontado signifique, ou represente, o que se diz ser porque a *palavra* ‘Ícaro’ significa ou representa Ícaro: contudo, nesse mesmo sentido do *é*, eu não apontaria para a palavra e diria “Aquele é Ícaro”. A frase “Aquele *a* é *b*” é perfeitamente compatível com “Aquele *a* não é *b*” quando a primeira emprega esse sentido do *é* e a segunda emprega algum outro, embora *a* e *b* mantenham seus respectivos significados em ambas as sentenças. Com frequência, a veracidade da primeira *exige* a veracidade da segunda. A primeira, na realidade, é incompatível com “Aquele *a* não é *b*” apenas quando o *é* não é usado de maneira ambígua em ambas as sentenças. Por falta de uma palavra, irei designá-lo o *é da identificação artística* [*is of artistic identification*]; em toda ocasião em que é usado, o *a* representa alguma propriedade física específica, ou parte física, de um objeto; e, finalmente, é

uma condição necessária para que alguma coisa seja uma obra de arte que alguma parte ou propriedade dela seja designada pelo sujeito de uma sentença que emprega esse *é* especial. Esse *é* um *é*, a propósito, que guarda parentesco com declarações míticas e comuns. (Desse modo, se *é* Quetzalcoatl; aqueles são os Pilares de Hércules).

Deixe-me ilustrar. Dois pintores são convidados a decorar as paredes leste e oeste de uma biblioteca de ciências com afrescos que serão chamados, respectivamente, *A Primeira Lei de Newton* e *A Terceira Lei de Newton*. Essas pinturas, quando finalmente reveladas, sem considerar a escala, têm a seguinte aparência:



Como objetos, devo supor que as obras sejam indiscerníveis: uma linha preta horizontal sobre um fundo branco, com as mesmas dimensões e elementos. *B* explica sua obra da seguinte maneira: uma massa, pressionando para baixo, encontra uma massa pressionando para cima: a massa inferior reage igualmente e de maneira oposta à superior. *A* explica sua obra da seguinte maneira: a linha através do espaço é a trajetória de uma partícula isolada. A trajetória vai de uma borda a outra para dar a impressão de sua *passagem*. Se ela terminasse ou começasse dentro do espaço, a linha seria curva: e ela é paralela às bordas superior e inferior, porque se ela estivesse

mais próxima de uma do que da outra, teria que haver uma força respondendo por isso, o que é incompatível com o fato de ser a trajetória de uma partícula *isolada*.

Muito se segue dessas identificações artísticas. Considerar a linha central como uma borda (massa encontrando massa) impõe a necessidade de identificar as metades superior e inferior da imagem como retângulos, e como duas partes distintas (não necessariamente como duas massas, já que a linha poderia ser a borda de uma massa projetando-se para cima – ou para baixo – no espaço vazio). Se for uma borda, não podemos tomar a área toda da pintura como um espaço único: ela é, mais propriamente, composta de duas formas, ou uma forma e uma não-forma. Poderíamos interpretar a área toda como um espaço único apenas aceitando a horizontal do centro como uma *linha* que não é uma borda. Mas isso quase requer uma identificação tridimensional de toda a pintura: a área pode ser uma superfície plana *acima* da qual a linha se encontra (vôo de jato), ou *abaixo* (trajetória de um submarino), ou *sobre* (linha), ou *dentro* (fissura), ou *através* (*Primeira Lei de Newton*) – embora nesse último caso a área não seja uma superfície plana, mas uma seção transparente do espaço absoluto. Nós poderíamos tornar claras todas essas qualificações preposicionais, imaginando cortes perpendiculares ao plano do quadro. Então, dependendo da cláusula preposicional aplicável, a área é interrompida (artisticamente), ou não, pelo elemento horizontal. Se interpretarmos a linha como se estivesse *através* do espaço, as bordas do quadro não são realmente as bordas do espaço: o espaço ultrapassa a pintura se a própria linha o faz; e nós estamos no mesmo espaço em que a linha está. Como *B*, as bordas da pintura podem ser *parte* da pintura, caso as massas ocupem exatamente o espaço até as bordas, de modo que as bordas da pintura sejam as bordas *delas* [das massas]. Nesse caso, os vértices da pintura seriam os vértices das massas, exceto pelo fato de que as massas têm quatro vértices a mais que a própria pintura: aqui, quatro vértices que seriam parte da obra de arte não seriam parte do objeto real. Novamente, as faces das massas poderiam ser as faces da pintura e, ao olharmos para a pintura, olhamos para essas faces: mas o *espaço* não tem face, e, na leitura de *A*, a obra deve ser interpretada como desprovida de face, e a face do objeto físico não seria parte da obra de arte.

Observe aqui como uma identificação artística engendra outra identificação artística e como, de modo consistente com uma dada identificação, somos *requeridos* a oferecer outras e *impedidos* de oferecer outras tantas: de fato, uma dada identificação determina quantos elementos a obra contém. Essas diferentes identificações são incompatíveis umas com as outras, ou geralmente o são, e poder-se-ia dizer que cada uma produz uma obra de arte diferente, ainda que cada obra de arte contenha o objeto real idêntico como parte dela mesma – ou ao menos partes do objeto real idêntico como partes dela mesma. Existem, é claro, identificações sem sentido: ninguém poderia, creio eu, de maneira sensata, ler a linha horizontal intermediária como *Love's Labour's Lost*¹³ ou *A Ascensão de Santo Erasmo*.¹⁴ Por fim, perceba como a aceitação de uma identificação em detrimento de outra significa, na prática, trocar um *mundo* por outro. Poderíamos, de fato, adentrar um sereno mundo poético ao identificarmos a área superior com um céu claro e sem nuvens, refletido na superfície estática da água logo abaixo, brancura separada de brancura apenas pela fronteira irreal do horizonte.

E agora Testadura, tendo permanecido de sobreaviso ao longo dessa discussão, protesta que *tudo o que ele vê é tinta*: um retângulo branco pintado com uma linha preta pintada transversalmente. E como ele está certo de fato: isso é tudo o que ele vê ou o que qualquer um pode ver, nós, estetas, aí incluídos. Portanto, se ele nos pedir para lhe mostrar o que há para se ver além disso, para demonstrar por meio de designação que aquela é uma obra de arte (Céu e Mar), não podemos satisfazê-lo, já que ele não ignorou nada (e seria absurdo supor que tivesse, que havia algo pequenino para o qual pudéssemos apontar e ele, observando atentamente, dissesse: “Então é isso! Uma obra de arte, afinal de contas!”). Nós não podemos ajudá-lo até que tenha dominado o *é da identificação artística* e, assim, *constitua* o objeto como uma obra de arte. Se ele não puder alcançar esse estágio, ele nunca verá obras de arte: ele será como uma criança que vê gravetos como gravetos.

¹³ *Love's Labour's Lost* é uma das primeiras comédias de William Shakespeare, escrita, supostamente, na metade dos anos 1590, e publicada pela primeira vez em 1598.

¹⁴ Danto menciona esta pintura como um exemplo de uma identificação improvável para os murais de Newton. A pintura de Poussin a que ele parece se referir, no entanto, é “O Martírio de São Erasmo”, pertencente à coleção do Museu Vaticano.

Mas o que dizer sobre abstrações puras, algo que se pareça exatamente com A, mas que foi intitulado Nº7? O abstracionista da Rua 10¹⁵, sem entender, insiste que não há nada aqui exceto tinta branca e preta, e que nenhuma de nossas identificações literárias se aplicam. O que, então, o distingue de Testadura, cujas declarações incultas são indiscerníveis das suas? E como pode ser uma obra de arte para ele e não para Testadura, uma vez que eles concordam que não há nada que não esteja disponível ao olhar? A resposta, impopular como é provável que seja para os puristas de toda a sorte, reside no fato de que este artista retornou à fisicalidade da tinta por meio de uma atmosfera composta de teorias artísticas e da história da pintura recente e remota, elementos os quais ele está tentando depurar seu próprio trabalho; e como consequência disso, sua obra pertence a essa atmosfera e é parte dessa história. Ele alcançou a abstração por meio da rejeição de identificações artísticas, retornando ao mundo real de onde tais identificações nos retiram (ele imagina), um tanto à maneira de Ch'ing Yuan, que escreveu:

Antes de ter estudado o Zen por trinta anos, eu via as montanhas como montanhas e as águas como águas. Quando eu atingi um conhecimento mais profundo, cheguei ao ponto em que eu via que as montanhas não são montanhas e as águas não são águas. Mas agora que compreendi a própria essência, estou em descanso. Já que eu simplesmente vejo as montanhas mais uma vez como montanhas, e águas mais uma vez como águas.

Sua identificação do que produziu é logicamente dependente das teorias e da história que ele rejeita. A diferença entre sua declaração e a de Testadura, “Isto é tinta preta e tinta branca e nada mais”, reside no fato de que ele ainda está usando o é da identificação artística, de maneira que o seu uso de “Aquela tinta preta é tinta preta” não é uma tautologia. Testadura não está nesse estágio. Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode

¹⁵ Danto usa a expressão '10th Street Expressionist' para se referir aos pintores Expressionistas Abstratos que exibiam seus trabalhos, viviam ou mantinham seus ateliêes, nas cercanias da Rua 10 [East 10th Street, Third e Fourth Avenues] em Manhattan nos anos 1950 e 1960. Muitos artistas se encontravam nos bares locais, que incluíam o Cedar Street Tavern, The Club, e The Colony. Outro ponto popular foi o The Five Spot, um bar na Cooper Square que atraiu artistas e escritores como Jack Kerouac e Frank O'Hara e músicos de jazz como Charlie Mingus e Sonny Rollins. KELLY, M. *Arthur Danto's "The artworld"*. Disponível em: <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/danto/>>. Acesso em: 10/08/2009.

perceber¹⁶ [*descry*] – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.

III

O Sr. Andy Warhol, o artista Pop, exhibe réplicas de embalagens de sabão *Brillo*, amontoadas até o alto, em pilhas comuns, como no estoque de um supermercado. Elas são porventura de madeira, pintadas para parecer com papelão, e por que não? Parafraseando o crítico do *Times*, se é possível fazer a réplica de um ser humano em bronze, porque não a réplica de uma embalagem de *Brillo* em madeira compensada? O valor destas caixas é, por acaso, 2×10^3 maior que o de suas contrapartes comuns da vida real – uma diferença dificilmente atribuível a sua vantagem em durabilidade. De fato, o pessoal da *Brillo* poderia, com um pequeno aumento no custo de produção, fazer suas caixas em compensado sem que estas se tornassem obras de arte, e Warhol poderia fazer as *dele* em papelão sem que deixassem de ser arte. Podemos esquecer, portanto, questões de valor intrínseco e perguntar por que o pessoal da *Brillo* não pode produzir arte e por que Warhol não pode fazer *senão* obras de arte. A bem da verdade, as suas são feitas à mão. O que é como uma inversão insana da estratégia de Picasso ao colar o rótulo de uma garrafa de *Suze* sobre um desenho, afirmando, de modo geral, que o artista acadêmico, preocupado com a imitação exata, deve estar sempre aquém da coisa real: então, por que não apenas *usar* a coisa real? O artista Pop laboriosamente reproduz objetos industrializados a mão, pintando, por exemplo, os rótulos sobre latas de café (pode-se ouvir o bem conhecido elogio

¹⁶ Há um erro tipográfico na publicação original: onde se lê “decry”, leia-se “descry”. De acordo com o autor, o sentido do verbo “to descry” é “perceber”: “que o olho apenas não pode perceber” [“that the eye cannot alone perceive”]. Seria, ainda de acordo com o autor, como se perguntássemos: “Como você pode afirmar que a água benta é benta [sagrada]?” [“How can you tell that holy water is holy?”]. DANTO, A. *Re: Little doubt on The Artworld*. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: cristiane.silveira@ufpr.br, em 08/06/2009.

“Inteiramente feito à mão” dito pelo guia quando confrontado com estes objetos). Mas a diferença não pode consistir em artesanaria: um homem que esculpiu seixos rolados [*pebbles*] a partir de pedras e construiu cuidadosamente uma obra chamada *Gravel Pile* [Pilha de Pedregulhos] poderia invocar a teoria de valor do trabalho para justificar a quantia que reclama; mas a questão é: o que faz dela arte? E por que Warhol precisa *fazer* estas coisas, de qualquer modo? Por que não apenas rabiscar sua assinatura sobre uma delas? Ou destruí-la e exibi-la como *Crushed Brillo Box* [Caixa de Brillo Destruída]¹⁷ (“Um protesto contra a mecanização...”) ou simplesmente apresentar uma embalagem de *Brillo* como *Uncrushed Brillo Box* [Caixa Brillo não destruída] (“Uma vigorosa afirmação da autenticidade plástica dos [produtos] industriais”).? Esse homem é algum tipo de Midas, que transforma qualquer coisa em que toca no ouro da arte pura? E o mundo inteiro consistindo em obras de arte latentes, à espera – como o pão e o vinho da realidade – de que sejam transfiguradas, por meio de algum mistério obscuro, nos indiscerníveis carne e sangue do sacramento? Pouco importa que a *Brillo Box* possa não ser boa, ou, muito menos, grande arte. O impressionante é que ela seja arte de qualquer modo. Mas se ela é, por que não o são as caixas indiscerníveis de *Brillo* que estão na seção de estoque? Ou toda a distinção entre arte e realidade *entrou em colapso*?

Suponha que um homem reúna objetos (*ready-mades*), incluindo uma embalagem de Brillo; nós elogiamos a exposição pela variedade, engenhosidade, ou o que seja. Na próxima vez, ele expõe apenas embalagens de *Brillo*, e nós criticamos a mostra como enfadonha, repetitiva, auto-plagiária – ou (de modo mais profundo) declaramos que ele está obcecado por regularidade e repetição, como em *Marienbad*.¹⁸ Ou ele as empilha bem alto, deixando uma passagem estreita; trilhamos nosso caminho por entre as pilhas uniformes e confusas e consideramos esta uma experiência perturbadora, e a descrevemos como o cerco dos produtos de consumo, nos confinando como

¹⁷ O verbo “to crush”, além de significar “destruir”, “esmagar”, é também usado no sentido de “derrotar”, “aniquilar”, assim poderíamos traduzir o título fictício da obra como “Caixa de Brillo derrotada”.

¹⁸ Referência ao filme *L'année dernière à Marienbad* [drama, França/Itália, 93 min.], 1961. Direção: Alain Resnais; baseado na obra de Alain Robbe-Grillet.

prisioneiros: ou dizemos que ele é um construtor de pirâmides moderno. Na verdade, não afirmamos essas coisas sobre o estoquista. Mas, por outro lado, uma seção de estoque não é uma galeria de arte, e nós não podemos separar de imediato as embalagens de *Brillo* da galeria onde elas estão, não mais do que podemos separar a cama de Rauschenberg da tinta sobre ela. Fora da galeria, elas são embalagens de papelão. Mas, por outro lado, removida a tinta, a cama de Rauschenberg é uma cama, exatamente o que era antes de ser transformada em arte. Contudo, ao examinarmos a questão detidamente, descobrimos que o artista falhou, de modo real e necessário, em produzir um mero objeto real. Ele produziu uma obra de arte, seu uso de embalagens reais de *Brillo* sendo apenas uma expansão dos recursos disponíveis para os artistas; uma contribuição aos *materiais dos artistas*, como o foi a tinta a óleo, ou o *tuche*.

O que no final das contas faz a diferença entre uma caixa de *Brillo* [Brillo box] e uma obra de arte que consiste em uma *Caixa de Brillo* [Brillo Box] é uma certa teoria da arte.¹⁹ É a teoria que a eleva ao mundo da arte, e a impede de colidir com o objeto real que ela é (num sentido do *é* distinto daquele da identificação artística). Obviamente, sem a teoria, é improvável que alguém a veja como arte, e para vê-la como parte integrante do mundo da arte, é preciso ter dominado uma boa parte da teoria artística, assim como uma quantidade considerável da história recente da pintura de Nova York. Ela não poderia ter sido arte há cinquenta anos. Mas por outro lado, não poderia ter havido, mantidas as mesmas condições, seguro de vôo na Idade Média, ou apagadores para máquinas de escrever etruscas. O mundo precisa estar preparado para certas coisas, o mundo da arte não menos que o mundo real. É o papel das teorias artísticas, hoje e sempre, fazer o mundo da arte, e a arte, possíveis. Jamais ocorreu aos pintores de Lascaux, eu presumo, que eles estivessem produzindo *arte* naquelas paredes. Não, a menos que houvesse estetas neolíticos.

¹⁹ O autor faz aqui um jogo de palavras em que o próprio termo “Brillo Box” é indiscernível quando designa o produto ou a obra de arte.

IV

O mundo da arte está para o mundo real de modo semelhante à relação na qual a Cidade de Deus [*City of God*] está para a Cidade Terrena [*Earthly City*].²⁰ Certos objetos, assim como certos indivíduos, gozam de dupla cidadania, mas, a despeito da Teoria da Realidade, um contraste fundamental entre obras de arte e objetos reais se mantém. Talvez isso já tivesse sido tenuemente percebido pelos autores da Teoria da Imitação em seus primórdios que, ao reconhecerem vagamente a não-realidade da arte, estivessem, possivelmente, limitados apenas a supor que o único modo que os objetos tinham de ser outra coisa que não reais, seria que fossem falsos, de modo que as obras de arte deviam ser, necessariamente, imitações de objetos reais. Isso era muito limitado. Assim também o viu Yeats, ao escrever “Uma vez fora da natureza, eu nunca deverei tomar / Minha forma corporal de qualquer coisa natural”.²¹ Esta é apenas uma questão de escolha: e a caixa de Brillo do mundo da arte pode ser apenas a caixa de Brillo do mundo real, separadas e unidas pelo é da identificação artística. Mas eu gostaria de dizer algumas palavras finais sobre as teorias que tornam as obras de arte possíveis, e as relações que mantêm entre si. Ao fazê-lo, devo incorrer em petição de princípio de algumas das questões filosóficas mais difíceis que conheço.

Vamos agora pensar em pares de predicados relacionados uns aos outros como “opostos”, admitindo de imediato a imprecisão desse termo *démodé*. Predicados contraditórios não são opostos, já que um dos elementos de cada par deve se aplicar a todo objeto no universo, enquanto nenhum dos elementos de um par de opostos necessariamente se aplica a alguns objetos no universo. Um objeto deve, em primeiro lugar, ser de um determinado tipo antes que quaisquer dos membros de um par de opostos se apliquem a ele, e aí, então, no máximo e no mínimo um dos opostos deve se aplicar a ele. Do

²⁰ Referência à obra *De Civitate Dei* (413-426 A.D.), de Santo Agostinho [N.T.].

²¹ “Fora da natureza nunca mais / Forma da natureza irei tomar”. W.B. Yeats, “Velejando para Bizâncio”. Tradução de: VIZIOLI, Paulo, in: *Poemas* [São Paulo: Companhia da Letras, 1992].

mesmo modo, opostos não são contrários, já que contrários podem ser ambos falsos acerca de alguns objetos no universo, mas opostos não podem ser ambos falsos; porque a alguns objetos, nenhum dos membros de um par *logicamente* se aplica, a menos que o objeto seja do tipo correto. Então, se o objeto é do tipo requerido, os opostos comportam-se como contraditórios. Se F e não- F são opostos, um objeto o deve ser de um certo tipo K antes que qualquer um destes logicamente se aplique; mas se o é um membro de K , então o é F ou não- F , à exclusão um do outro. A classe de pares de opostos que logicamente se aplica ao $(\hat{o})Ko$, será designada como a classe de *predicados relevantes- K* ²². E uma condição necessária para que um objeto seja de um tipo K é que ao menos um par de opostos relevantes- K ²³ seja logicamente aplicável a ele. Mas, na verdade, se um objeto é do tipo K , no mínimo e no máximo um de cada par de opostos relevantes- K se aplica a ele.

Estou agora interessado nos predicados relevantes- K para a classe K de obras de arte. Considere que F e não- F sejam um par oposto de tais predicados. Pode acontecer que, durante um longo período de tempo, toda obra de arte seja não- F . Mas uma vez que nada, até esse momento, é uma obra de arte e F , poderia nunca ocorrer a ninguém que não- F é um predicado artisticamente relevante. A não- F -dade²⁴ das obras de arte se mantém despercebida. Por outro lado, todas as obras até um dado momento podem ser G , nunca ocorrendo a ninguém até aquele momento que algo pudesse ser uma obra de arte e não- G ; aliás, poder-se-ia ter pensado que G era um *traço definidor* das obras de arte quando, na verdade, algo devesse ser, primeiramente, uma obra de arte para que, depois, G fosse logicamente predicável a ele – desse modo, não- G poderia também ser predicável às obras de arte, e o próprio G , portanto, não poderia ter sido um traço definidor dessa classe.

Considere que G seja ‘é representacional’ e F ‘é expressionista’. Em um dado momento, estes e seus opostos são talvez os únicos predicados

²² No original, *K-relevant predicates*, i.e., predicados relevantes a K [N.T.].

²³ No original, *K-relevant opposites*, i.e., opostos relevantes a K [N.T.].

²⁴ No original, *non-F-ness*, i.e., a qualidade/propriedade de ser não- F [N.T.].

relevantes para a arte [*art-relevant predicates*] em uso crítico. Permitindo agora que ‘+’ corresponda a um dado predicado P e ‘–’ a seu oposto não- P , nós podemos construir uma matriz de estilos mais ou menos como se segue:

F	G
+	+
+	–
–	+
–	–

As linhas determinam os estilos disponíveis, tendo em conta o vocabulário crítico em uso: expressionista representacional (e.g., o Fauvismo); não expressionista representacional (Ingres); expressionista não representacional (Expressionismo abstrato); não expressionista não representacional (abstração geométrica). Simplesmente, ao adicionarmos predicados relevantes para a arte, aumentamos o número de estilos disponíveis à proporção de 2^n . É claro que não é fácil saber com antecedência quais predicados serão adicionados ou substituídos por seus opostos, mas suponha que um artista determine que H deva, daquele momento em diante, ser artisticamente relevante para suas pinturas. Então, efetivamente, ambos H e não- H se tornam artisticamente relevantes para toda a pintura, e se a dele for a primeira e única pintura que é H , toda e qualquer outra pintura existente se torna não- H , e toda a comunidade de pinturas é enriquecida, junto com a duplicação das possibilidades de estilo disponíveis. É esse enriquecimento retroativo das entidades no mundo da arte que torna possível de se comparar Rafael e De Kooning, ou Lichtenstein e Michelangelo. Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos os membros individuais do mundo da arte se tornam; e quanto mais se souber de toda a população do mundo da arte, mais rica será a experiência com qualquer um de seus membros.

Sob esse aspecto, observe que, se houver predicados artisticamente relevantes m , haverá sempre abaixo uma linha m com sinal negativo. Essa

linha pode ser ocupada pelos puristas. Tendo expurgado de suas telas o que consideram como não essencial, eles atribuem a si mesmos o fato de terem extraído a essência da arte. Mas essa é apenas sua falsa crença: exatamente tantos predados artisticamente relevantes são efetivamente verdadeiros sobre seus quadrados monocromáticos quanto são efetivamente verdadeiros sobre qualquer membro do Mundo da Arte, e eles podem *existir* como obras de arte apenas na medida em que pinturas “impuras” existem. Precisamente falando, um quadrado negro de Reinhardt é tão rico artisticamente quanto o *Amor Sagrado e Profano*, de Ticiano. Isso explica como menos é mais.

A prática [*fashion*], por acaso, favorece certas linhas da matriz de estilos: museus, *connoisseurs* e outros são contrapesos [*makeweights*]²⁵ no Mundo da Arte. Insistir, ou tentar, que todos os artistas se tornem representacionais, talvez para conquistar a inclusão numa exposição especialmente prestigiosa, corta a matriz de estilos disponível pela metade: existem, portanto, 2ⁿ/2 maneiras de satisfazer a condição e os museus podem, então, exibir todas as “abordagens” do tema que estabeleceram. Mas essa é uma questão de interesse quase puramente sociológico: uma linha da matriz é tão legítima quanto qualquer outra. Uma ruptura artística consiste, eu suponho, em adicionar a possibilidade de uma coluna à matriz. Os artistas, então, com maior ou menor entusiasmo, ocupam as posições desse modo abertas: essa é uma característica notável da arte contemporânea e, para aqueles não familiarizados com a matriz, é difícil, e talvez impossível, reconhecer certas posições como sendo ocupadas por obras de arte. Nem essas coisas seriam obras de arte sem as teorias e as histórias do Mundo da Arte.

As Brillo Boxes ingressam no mundo da arte com aquela mesma incongruência tônica que os personagens da *commedia dell'arte* trazem para *Ariadne auf Naxos*.²⁶ Qualquer que seja o predicado artisticamente relevante

²⁵ Sobre o sentido da expressão “makeweights”, quando perguntado se considerava aqueles elementos relevantes ou não, Danto responde: “I think I meant important factors. A makeweight would be those metal elements ones throws into a scale to balance it.” [“Acho que queria dizer fatores importantes. Um contrapeso seria um daqueles elementos de metal colocados numa balança para equilibrá-la”]. DANTO, A. *Re: Dissertation on the Art World*. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: cristiane.silveira@ufpr.br, em: 04/05/2010.

²⁶ *Ariadne auf Naxos* [1912-16], ópera de Richard Strauss.

em virtude do qual ganharam sua entrada, o resto do Mundo da Arte se torna igualmente mais rico em ter o predicado oposto disponível e aplicável aos seus membros. E, para retornar ao ponto de vista de Hamlet com o qual iniciamos essa discussão, as Brillo boxes podem nos revelar a nós mesmos, assim como qualquer coisa: como um espelho anteposto à natureza, elas poderiam servir para capturar a consciência de nossos reis.

O Mundo da Arte Revisado: Comédias das Semelhanças¹

Em contraste com a massiva reavaliação em nossa compreensão de Rembrandt implicada pela alegação de que o *Cavaleiro Polonês* não é de sua autoria – sem mencionar nossa concepção de quem quer que seja que tenha pintado aquela obra profunda ao invés de Rembrandt – a questão se algo é ou não uma obra de arte pode parecer palidamente acadêmica e ligeiramente filosófica. Mas tal é o prestígio social aderente à identidade de alguma coisa como arte que na verdade ambos os assuntos de reavaliação são quase paralelos. Ser um Rembrandt significa reclamar posição de honra nas maiores coleções e merecer a atenção estética minuciosa de peregrinos artísticos. Ser um grande Rembrandt, como *A Ronda Noturna*, significa desfrutar legitimamente dos pré-requisitos de um altar num museu construído, como o Rijksmuseum, em Amsterdã, como uma catedral à identidade nacional. Ao passo que ter sido feita meramente pelo Mestre do *Cavaleiro Polonês* apenas dota a obra de apelo aos peritos nos artistas menores do século XVII na Holanda e um lugar nas galerias menos importantes dedicadas à Escola de Rembrandt. Há ainda a consequência adicional de reavaliação no sentido mais crasso do termo: se o *Cavaleiro Polonês* ingressasse no mercado como um Rembrandt genuíno, ele poderia ultrapassar a marca de cem milhões de dólares pela qual o mundo da arte tem esperado. Mas a reclassificação de uma peça de mobiliário como uma obra de arte teria repercussões institucionais e financeiras similares, já que o objeto, não mais apreciado meramente como um exemplar de artesanato elegante, mas um veículo de significação, e aquele que o produz não mais admirado meramente como um artesão, de quem a contraparte mais rebaixada seria o carpinteiro e o marceneiro, mas como um artista que usa madeira ou vidro como meios, do modo com que Rembrandt usava pigmento ou Michelangelo, pedra. E a obra, agora arte, é candidata a interpretações comicamente inapropriadas para meras camas e vasos.

¹ “The Art World Revisited” é uma versão ampliada do ensaio “Institutionalism and Interpretation: Eva Hesse and Robert Mangold” [in: *Kunst & Museum Journal*, nº4, 1990] e foi originalmente publicado numa compilação de textos intitulada *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective* [New York: Farrar Straus and Giroux, 1992], pp. 33-53.

A despeito dessas paridades, vale a pena interromper esse andamento para considerar a diferença entre os métodos para a determinação entre um Rembrandt e um não Rembrandt, de um lado, e entre arte e não arte, do outro. A equipe de pesquisa baseada na Holanda que tem se dedicado a estabelecer o verdadeiro *corpus* de Rembrandt consiste em *scholars* armados com o que há de mais avançado em recursos científicos para aferir autenticidade – raio-X, ressonância molecular, e afins – aliados ao domínio dos materiais documentais disponíveis do século XVII e as disciplinas de especialização [*connoisseurship*] através das quais se pode identificar Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Gerard Dou, Samuel van Hoogstraten como diferentes e similares uns aos outros e a Rembrandt. Seus procedimentos são forenses e empíricos, assim, se diante da alegação de que a proveniência do *Cavaleiro Polonês* é dúbia, alguém pretender insistir que não é, ele(a) terá que equipar-se com o mesmo arsenal científico que eles têm à disposição e contrapor cada evidência com outra evidência. Ambos os partidos em tais disputas irão concordar com o tipo de documento que poderia resolver a questão de um jeito ou de outro. Mas mesmo se alguma coisa que é uma obra de arte num certo momento histórico não pudesse tê-la sido num momento histórico anterior, e a ressonância molecular pode nos dizer a que momento histórico um objeto pertence, nenhum instrumento do tipo está disponível para estabelecer ou desprover a alegação de que alguma coisa é uma obra de arte quando for historicamente possível que ela o seja. A controvérsia não parece nem ao menos remotamente científica. Portanto, como proceder?

O caso de Wendell Castle, o conhecido decano do assim chamado movimento *Studio Furniture* [Estúdio Mobiliário] nos Estados Unidos, é instrutivo. Em certo momento, Castle estava particularmente irritado com a injusta distinção entre artesanato e arte, e procurou uma estratégia para apagar a linha odiosa que o impedia de desfrutar dos benefícios da categoria mais elevada. Obviamente, apenas declarar a si mesmo um artista, andar por aí de avental e boina, não teria nenhum efeito, e ele inventou uma estratégia suficientemente filosófica, que os próprios filósofos não encontraram nada muito melhor para arbitrar a distinção entre seres humanos e o que Alan Turing designou “*computing machinery*” [maquinaria informática]. O célebre teste de

Turing consistia em afirmar que se nós não podemos apontar a diferença, não há diferença – que se, sob todos os aspectos, uma determinada produção é considerada a de um ser humano, então, pode não haver diferença entre humanos e máquinas de modo essencial, caso a produção fosse, na verdade, de uma máquina ao invés da produção de um humano. Castle produziu um objeto que, embora fosse um banco, parecia o bastante com um exemplar abstrato de escultura em madeira que ele pôde submetê-lo a uma seleção para uma exposição de esculturas, para a qual foi aceito pelos especialistas que compunham o júri. Sua estratégia era a seguinte: todos consentem que escultura é arte. Se uma peça de mobiliário não pode ser discriminada de uma escultura por um júri de especialistas, pode não *haver* diferença entre uma peça de mobiliário e uma obra de arte. Naturalmente, não é preciso dizer que o que chamarei de Teste de Castle não poderia ter sido executado nos anos 1850 como o foi nos anos 1950, quando de fato aconteceu. As esculturas eram facilmente identificadas como tal em meados do século XIX, já que a maioria das esculturas eram estátuas e a maior parte das estátuas era realista. Nenhum banco parecia realista o suficiente para ser confundido com uma estátua, digamos, da Liberdade ou da Piedade ou de Louis Napoleão. Mas em 1959, quando Castle submeteu o que ele subsequentemente intitulou *Stool Sculpture* [Escultura de Banco], tal coisa era possível, uma vez que agora havia esculturas abstratas e mobiliário escultural, e que *Stool Sculpture* se parece muito mais com um protótipo de abstração do que com um protótipo de banco. De fato, você pode sentar-se nele, contanto que você seja tão ágil e atlético quanto o próprio Castle, e que ele tenha lhe mostrado onde deve colocar suas pernas. (Bancos, de qualquer maneira, são prototipicamente desconfortáveis). A dificuldade com o Teste de Castle, como o vejo, é que ele funciona apenas se for difícil ver que algo é uma peça de mobiliário. Ou apenas se você não pode determinar a diferença, ainda que seja um especialista, entre um móvel e uma escultura. A questão, no entanto, não avança muito dessa maneira: o artifício seria fazer com que um protótipo de uma peça de mobiliário fosse aceito como arte, sem a etapa mediadora de disfarçá-lo como escultura. Ainda assim, de que outro modo, que não seja por apelo aos especialistas, a questão pode ser resolvida? Castle, que apresenta astúcia filosófica ao longo de sua

carreira, havia tocado no que veio a ser conhecido como a Teoria Institucional da Arte, de acordo com a qual o que faz com que alguma coisa seja arte e a outra não é algo que o mundo da arte – i.e., os “especialistas” – prescrevem. Resta apenas perguntar quem faz parte do mundo da arte.

Eu quero levantar essa questão com relação aos tipos de exemplos para os quais a Teoria Institucional da Arte foi originalmente desenvolvida como uma resposta, embora deva ser notado que esses exemplos exercem pressão considerável sobre os tipos de testes de Turing e Castle. Deve haver aqueles que sentem que mesmo que não possamos distinguir entre os resultados de máquinas e humanos, ainda assim há uma diferença. Turing, sem dúvida, consideraria isso como voluntarioso, mas isso simplesmente mostra o grau em que seu ponto de vista das diferenças estava dominado por um tipo de teoria do significado verificacionista – ou pragmatista: se não há diferença nos resultados, ou consequências, se não houver diferenças discerníveis, não há diferenças, e *ponto final*. Porque para haver uma diferença, deve haver uma diferença observável; senão a alegação de que há uma diferença beira a falta de sentido. Mas é claro que um crítico do famoso teste de Turing poderia mesmo assim insistir que a máquina é, na melhor das hipóteses, capaz de simular o produto de um ser humano, e embora não possamos distinguir entre simulação e simulado, há uma diferença, e profunda – tão profunda quanto a diferença entre a experiência do estado de vigília e sua simulação no sonho. E de todo modo, os exemplos do mundo da arte eram de um tipo em que se insistia que embora não possamos distinguir, há uma diferença entre, por exemplo, uma embalagem de Brillo genuína e uma obra de arte de Andy Warhol chamada *Brillo Box*. Com certeza, as semelhanças eram quase tão perfeitas que a discriminação estava fora de questão. A *Brillo Box* era feita de madeira e estampada com estêncil; as embalagens de Brillo são feitas de papelão corrugado e impressas. Ainda assim, as diferenças entre obras de arte e o que denominei “meras coisas reais” não podem residir aí. Um filósofo que dissesse que ser feita de madeira é o que marca a obra de arte soaria tolo, especialmente quando tantas das obras de arte no mundo são feitas de papel. E poder-se-ia facilmente imaginar que acontecesse o inverso do que de fato aconteceu – a *Brillo Box* poderia ter sido um simulacro de

papelão dos bons e sólidos containeres de compensado nos quais o pessoal da Brillo transportava suas barras de sabão.

Deve ter sido com referência ao mundo da arte, então, que a teoria Institucional procurou erigir a diferença: o mundo da arte decretou que a *Brillo Box* – mas não a caixa de Brillo [Brillo box] – era uma “candidata à apreciação”, para usar a frase famosa de George Dickie. E isso nos traz de volta à questão: quem é membro do mundo da arte? É amplamente admitido que inspetores de alfândega não o são, e realmente, para o olho literal do aduaneiro [*douanier*], o Teste de Castle funciona assim: já que não existe diferença discernível entre a Brillo Box e uma caixa de Brillo, não há diferença. Jerrold Morris, negociante de arte de Toronto, tentou organizar uma exposição das famigeradas “esculturas”, em 1965, mas a Alfândega canadense insistiu que a assim chamada escultura de Warhol era uma mercadoria e sujeita ao pagamento de um imposto para o qual “esculturas originais” estariam, de acordo com a lei, isentas. O Dr. Charles Comfort era diretor da National Gallery do Canadá na época. Ele se colocou ao lado dos inspetores da Alfândega. Examinando fotografias, ele declarou, “Eu podia ver que não se tratavam de esculturas”. É verdade que imagens fotográficas da *Brillo Box* e de caixas de Brillo são muito menos discerníveis do que as próprias caixas. Mas Comfort é um membro do mundo da arte ou não? A diretora da Stable Gallery, Eleanor Ward, sentiu-se completamente traída pela *Brillo Box*. “Ela as odiou”, Emile de Antonio me escreveu (ele havia organizado a exposição, a primeira de Warhol numa galeria séria de Nova York). “Ela estava furiosa na abertura. As pessoas riam”. Um artista amigo escreveu MERDA [*SHIT*] por todo o livro de assinaturas. Eu considereei que elas fossem arte, mas eu não era de maneira alguma parte do mundo da arte naquele momento. E é claro que Leo Castelli, que finalmente aceitou Warhol em sua galeria, as considerou como arte. Mas o mundo da arte, claramente, não é um organismo que funciona de modo unificado [*which acts as one*]: nós certamente não iríamos querer definir [quem é um membro do “mundo da arte”] como todos e apenas aqueles que consideraram a *Brillo Box* uma obra de arte em 1964 – isso traria a mim, um filósofo, para dentro do mundo da arte e excluiria o diretor da National Gallery do Canadá, sem falar na proprietária da galeria que as exibiu, que sentiu que havia sido enganada. E isso certamente

exclui o artista que arruinou o livro de assinaturas [ao registrar de maneira enfática seu descontentamento em relação à exposição], para não mencionar vários críticos muito sofisticados. Além do mais, a Pop Art foi de fato popular – um grande número de pessoas comuns adorava as *Campbell's Soup Cans* [Latas de Sopa Campbell's], em parte talvez porque os “especialistas” as odiavam. As pessoas adoravam o fato de que Warhol fez arte da mais comum dentre as coisas comuns e fez com que as pessoas pagassem um bom dinheiro por ela. (Na verdade, a *Brillo Box* foi um fracasso no que concerne ao sucesso financeiro, e um dos pequenos arrependimentos de minha vida é que não comprei uma à época).

Meu próprio artigo de 1964, que foi uma resposta filosófica imediata à *Brillo Box*, foi explicitamente intitulado “O Mundo da arte”, mas estava menos preocupado com a questão do que fez da *Brillo Box* uma obra de arte do que com a questão um tanto Kantiana de como era possível que ela o fosse. E eu pensei que devia haver algo no momento histórico que explicasse essa possibilidade, na medida em que um objeto indiscernível não poderia ter sido uma obra de arte em nenhum outro momento anterior. Eu escrevi desta maneira: “Ver alguma coisa como arte requer algo que o olho não pode perceber [*descry*] – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”. Acredito que Matisse queria dizer algo muito próximo a isso quando revelou a *Tériade*:

Nossos sentidos têm uma idade de desenvolvimento que não vem do entorno imediato, mas de um momento na civilização [...] As artes têm um desenvolvimento que não vem apenas do indivíduo, mas também de uma força acumulada, a civilização que nos precede. Um artista talentoso não pode fazer apenas o que gosta. Se ele usasse apenas os seus talentos, ele não existiria. Nós não somos os mestres do que produzimos. Isso é imposto sobre nós.²

² Estas declarações de Henri Matisse (1864-1954) foram publicadas originalmente no jornal Surrealista *Minotaure* [II, nº9, 15 de outubro de 1936, p. 3], cujo editor era o crítico E. Tériade (1889-1983), sob o título “Constance de Fauvisme”. Uma tradução em língua inglesa foi publicada em 1973.

Ora, eu pensava o mundo da arte como o mundo historicamente ordenado das obras de arte, emancipadas [enfranchised]³ por teorias que são elas mesmas historicamente ordenadas. Como tal, eu suponho, a minha era uma espécie de teoria institucional, na qual o mundo da arte é, ele próprio, institucionalizado. Mas não era a Teoria Institucional da Arte, que se originou de um engano criativo sobre meu trabalho por parte de George Dickie, que estava menos preocupado com o que faz com que uma obra de arte como a de Warhol seja possível do que com o que a torna efetiva (efetivamente uma obra) (what makes it actual). E a sua noção de mundo da arte era muito mais o corpo de especialistas que conferem esse estatuto a alguma coisa por decreto. De certo modo, a teoria de Dickie implica num tipo de elite dotada de autoridade [empowering elite] e guarda parentesco distante com a Teoria Não-Cognitivista da linguagem moral. “Isto é arte!” tem o estatuto lógico de “Isto é bom!”, como a última foi interpretada nos tempos áureos do alto Positivismo, quando os filósofos da moral avançados da época pensavam que tudo que a linguagem moral fazia era dar vazão aos sentimentos. É mérito de Dickie que ele tenha sociologizado onde outros psicologizaram, mas em termos de condições de verdade, não há muita escolha: a sua era, ou é, uma Teoria Não-Cognitivista da Arte. O cerne de sua teoria é que algo é arte quando for declarado como arte pelo mundo da arte. E é esta a parte vulnerável de sua posição. Quem é o mundo da arte?, é a pergunta padrão, juntamente com: Como alguém chega a ser um membro dele? “Os representantes, se existirem, passam em revista todos os candidatos ao estatuto de arte, e eles, então, enquanto conferem esse estatuto a alguns, o negam a outros?”, Richard Wollheim pergunta de maneira astuta. Quem mantém os registros dessas decisões: elas são anunciadas em revistas de arte? Aqueles que escrevem sobre arte esperam do lado de fora das salas de julgamento, desesperados para telefonar para suas publicações com os furos de reportagem? Quão literalmente Dickie pode querer dizer o que ele diz?

³ O termo “emancipado” guarda o sentido do termo original. De acordo com Danto, “enfranchised” significa “ter os direitos de um cidadão, i.e., votar, etc”. DANTO, A. Re: dissertation on The Art World. [Mensagem pessoal]. Recebida por: cristiane.silveira@ufpr.br, em 04/05/2010.

Estas são dificuldades meramente maliciosas. Não é surpreendente descobrir que o melhor argumento de Wollheim se apropria daquilo que Sócrates usou contra Eutífron quando este último declarou ser um especialista sobre o tema da piedade, considerado por ele, o que todos os Deuses amam. A questão era, então, se algo é pio porque eles o amam ou se eles o amam porque é pio. No último caso, deve haver ainda, então, alguma coisa que caracterize a piedade que não foi ainda explicitada; a saber, aquilo *com base em que* os deuses o amam. Uma vez que saibamos isto, nós podemos nos tornar tão especialistas quanto os deuses. No primeiro caso, os deuses de fato são especialistas no que eles amam, mas seu amor é completamente sem fundamento ou razão. “Os representantes do mundo da arte devem ter, ou não devem ter razões para o que fazem se o que eles fazem é escolher [to stick]?”, Wollheim pergunta. Se sim, então “estas razões passam a ser tudo o que precisamos saber. Elas irão nos prover uma explicação completa do que faz com que uma pintura seja uma obra de arte [...] Qual é a necessidade adicional para haver representantes do mundo da arte [...]?”. Referências a um mundo da arte, ao menos como empregado por Dickie, abandonam qualquer definição de arte uma vez que nós reconheçamos quais são as razões sobre as quais um de seus membros vai sustentar uma alegação que alguma coisa é uma obra de arte. Deve haver mais do que mera declaração envolvida nessa questão, e uma vez que saibamos o que mais há, decretos parecem gratuitos.

Mas talvez o componente declarativo é menos central para uma Teoria Não Cognitivista do discurso ético do que seus defensores originalmente acreditassem: pode, de fato, haver um elemento declarativo ao se dizer, “Isso é arte!” como há ao se dizer, “Isso é bom!”. Mas com que frequência em nossos discursos morais nós realmente dizemos, como se fizéssemos parte de uma história de Ernest Hemingway, “Isso é bom!”? Tão raramente quanto poderíamos declarar algo como uma obra de arte. E a referência a razões exige um pouco mais de análise do que Wollheim oferece. Uma distinção deve ser feita entre ter razões para crer que algo seja uma obra de arte e algo que se constitua como uma obra de arte de modo contingente às razões para que o seja. Um inspetor da Alfândega pode realmente usar o fato de que o diretor de um museu nacional disse que alguma coisa é arte como uma razão para crer

que ela o seja, simplesmente pela posição ocupada por diretores na estruturas de especialização. Mas a *sua* declaração de que aquela é uma obra de arte não é uma razão para que ela o seja. Entretanto, ser uma obra de arte é dependente de algum conjunto de razões, e nada pode ser uma obra de arte fora do sistema de razões que deu a ela aquele estatuto: obras de arte não o são por natureza. Uma rosa é uma rosa qualquer que seja seu nome, mas uma obra de arte não o é. Isso é parte do que torna o conceito de arte ontologicamente interessante. Se obras de arte fossem objetos naturais, algo como a Teoria Institucional não poderia nem mesmo ter começado, mais ou menos pelas mesmas razões pelas quais o Não Cognitivismo não poderia ter iniciado se os valores estivessem espalhados sobre a paisagem como pedras: não poderia haver uma Teoria Não Cognitivista das *pedras*!

Duas coisas devem ser ditas sobre essas razões para a concessão de estatuto: primeiro, que ser um membro do mundo da arte significa participar daquilo que poderíamos denominar o discurso de razões; e em segundo lugar, a arte é histórica porque as razões se relacionam umas às outras historicamente. A *Brillo Box* teve uma chance de se tornar uma obra de arte porque tantos aspectos, que se imaginava centrais para a identidade de alguma coisa como arte, nos anos que a precederam, haviam sido rejeitados como parte da essência da arte, de modo que a própria definição tinha se tornado atenuada até o ponto em que quase qualquer coisa pudesse ser uma obra de arte. Um membro do mundo da arte seria alguém que estivesse familiarizado com essa história de atenuação. O que era extraordinário acerca da *Brillo Box* é que ela foi alçada de uma espécie de submundo de imagens bem conhecidas, tão aparentemente distante das preocupações estéticas daqueles nominalmente interessados em arte, que vê-la numa galeria de arte tenha sido um choque, ao mesmo tempo em que era claro que não havia nada na concepção de arte dominante que a excluísse de antemão. A declaração talvez tenha sido de Warhol, mas um número suficiente de pessoas que participavam da história das razões relevantes estavam preparadas para admiti-la no cânone da arte em que foi admitida. Desse modo, é verdade que quando conhecemos as razões nós temos tudo o que precisamos. O que se ignora é que o discurso de razões é o que confere o estatuto de arte àquilo que

de outra maneira seria apenas uma mera coisa, e que o discurso de razões é o mundo da arte interpretado de maneira institucional. Certamente, indivíduos diferentes ocupam posições diferentes naquele discurso: o Diretor da National Gallery do Canadá era claramente um retardatário [*retardataire*], fazendo do Canadá, nos termos do contrariado galerista, o objeto de riso do mundo da arte. Mas havia muitos que estavam comprometidos com posições anteriores no mundo da arte, incluindo-se a própria galerista que estava, ainda assim, suficientemente atualizada para ter aceitado uma pintura de Warhol de sua “nota de dois dólares da sorte” [“lucky two-dollar bill”] como uma obra de arte, em troca da qual ela lhe ofereceu sua primeira exposição individual, quando nenhum outro galerista estava disposto a fazê-lo. Por outro lado, foi a *Brillo Box* que converteu Castelli para o lado de Warhol: suas reservas haviam sido apenas que Warhol parecia até aquele momento estar fazendo o tipo de coisas que Lichtenstein estava fazendo. E agora que Warhol havia mudado para o que Castelli considerava escultura sem hesitar, os fundamentos de suas reservas se dissolveram.

A tese que emergiu de meu livro *The Transfiguration of the Commonplace* é que obras de arte são expressões simbólicas, na medida em que elas corporificam seus significados. A tarefa da crítica é identificar os significados e explicar o modo em que são corporificados. Assim interpretada, a crítica é apenas o discurso de razões, participação que define o mundo da arte da Teoria Institucional da Arte: ver alguma coisa como arte é estar pronto para interpretá-la em termos do que ela significa e de que maneira [ela] o faz. Às vezes, os significados terão sido perdidos e exercícios intrincados de arqueologia do tipo em que mestres como Aby Warburg ou Erwin Panofsky se sobressaíram são exigidos para trazê-los à luz e para reconstituir o que teria sido transparente para o mundo da arte original destas peças. Há, simplesmente na natureza [do fato] de serem símbolos, um sistema de comunicação e uma audiência implicados para a obra, e nós podemos identificar esta audiência como o mundo da arte da obra, no qual seus membros estão familiarizados com o discurso de razões que constitui aquela obra como uma obra e, então, como a obra que é. O que fez a Pop Art popular é que os significados que suas obras corporificavam pertenciam à cultura

comum da época, de modo que era como se as fronteiras do mundo da arte e da cultura comum coincidissem. Estrelas de cinema, as estrelas das prateleiras do supermercado, as estrelas do mundo dos esportes, as estrelas das páginas dos quadrinhos, até mesmo, no caso do próprio Warhol, as estrelas do mundo da arte, eram instantaneamente reconhecíveis para qualquer um que vivesse a vida da cultura comum. A arte resgatou os sinais que significavam muito para todos, como definidores de suas vidas diárias. Calor, nutrição, ordem e previsibilidade são valores humanos profundos que as latas empilhadas de sopas Campbell's exemplificam. A barra de sabão Brillo simboliza nossa luta contra a sujeira e o triunfo da ordem doméstica. O painel da história em quadrinhos destila as fantasias de nossa infância e corporifica graficamente, em suas cores marcadas e contornos nítidos, os prazeres visuais da inocência. De alguma maneira profunda, a arte era conservadora, reconciliando os que viviam sob a forma de vida encarnada naqueles trabalhos à forma de vida que eles viviam. Warhol celebrou o mundo em que ele cresceu, e que ele perdeu, muito à maneira que, uma década depois, Cindy Sherman, em seu *Untitled Film Stills*, celebrou uma forma de vida desaparecida: no final dos anos setenta, quando ela os produziu, os fotogramas dos quais se apropriou para tal grande efeito estavam todos obsoletos e pertenciam aos arquivos de uma cultura cinematográfica em declínio. A diferença entre um fotograma de Sherman e um fotograma "real" é paralela à distinção entre arte e artesanato que Castle procurou cruzar, filosoficamente complicada pelo fato de que seus fotogramas são tão parecidos com os fotogramas genuínos que, de acordo com Peter Schjeldahl, não era incomum que as pessoas dissessem que conheciam o filme ao qual o fotograma "dela" pertencia. Apenas como um início de interpretação devemos dizer que os dela são *sobre* a classe de fotogramas genuínos aos quais se assemelham ao ponto de serem facilmente vistos como exemplares de sua denotação, e são ainda mais sobre os valores e atitudes da vida a que os fotogramas pertencem. É por isso que suas imagens são tão ricas. Quando fotogramas genuínos já não fazem parte da cultura comum da audiência – quando os fotogramas de Sherman se parecem meramente com fotografias – então, exigir-se-á dos talentos arqueológicos e

expositivos de um Warburg ou de um Panofsky para fazer seus significados acessíveis.

O tipo de interpretação a que me refiro aqui está sob a restrição de verdade e falsidade: interpretar uma obra é estar comprometido com uma explicação histórica da obra. A teoria de *mundos da arte* a qual subscrevo é aquela de uma afiliação livre de indivíduos que sabem o suficiente por meio da teoria e da história que são capazes de praticar o que o historiador da arte Michael Baxandall denomina “crítica de arte inferencial”, que na realidade significa simplesmente explicações históricas das obras de arte. Logo, as interpretações são falsas quando as explicações o são. Há outro tipo de interpretação, certamente, muito discutido nos dias de hoje, aquilo que Roland Barthes identifica como “autoral” [*writerly*] em oposição à interpretação “de leitor” [*readerly*]. Tenho discutido a interpretação de leitor: a leitura autoral está perto do tipo lógico do discurso não cognitivo que consiste em decretos [*fiats*] e declarações: é o que o trabalho significa para o espectador, sem nenhuma preocupação em saber se é verdadeiro ou falso. É sob esse sentido da interpretação que as obras são, por vezes, ditas a admitir um número infinito de interpretações, e na qual a interpretação é um jogo de significantes. Pode-se, e de certo modo tem-se argumentado, por Joseph Margolis, entre outros, que a interpretação autoral implica uma interpretação de leitor: primeiro, é necessário que algo seja reconhecido como uma obra antes que a questão do que ela possa significar “para mim”, então, surja. Poder-se-ia argumentar talvez que parte do que faz a arte importante é que ela pode ou mesmo deve proporcionar interpretações autorais, e chegar a significar coisas específicas a espectadores específicos, sem significar a mesma coisa para todo espectador. Se eu penso na história da minha família enquanto assisto a *Rei Lear*, isso não tem valor explanatório, na medida em que *Rei Lear* está em questão. Se eu observo com prazer que às vezes posso ver as feições de minha filha na *Olympia* de Manet, isso não é crítica de arte inferencial. A interpretação de leitor é falível, apenas porque ela tem a forma de uma hipótese explanatória, mas ela não é infinita e não é subjetiva. Minha impressão de Derrida é que, para ele existe apenas o jogo livre do significante e, portanto, apenas leitura autoral. Minha impressão da interessante teoria da representação de Kendall Walton a que ele denomina

“fazer crer”/ “fingir” [make believe] é que eu não posso ver como ela pode tolerar a distinção entre os dois tipos de interpretação. É instrutivo observar a forma como membros do mundo da arte respondem às obras de uma espécie encontrada pela primeira vez quando a tarefa é estabelecer algo como um fragmento de teoria para a obra e, em seguida, em contraposição, alguma avaliação dela, como os críticos, por exemplo, são requeridos a fazer com grande frequência. Roberta Smith, uma crítica do *The New York Times*, disse-me certa vez que esta é a parte do seu trabalho, que ela acha mais atrativa: muitas vezes ela vai ser a primeira a escrever sobre um determinado artista, sem história ou teoria disponível para ajudá-la, já que o artista é bastante desconhecido. Aqui, os que estão fora do mundo da arte terão dificuldade considerável, porque para além do reconhecimento de que “deva ser arte”, pois está em uma galeria ou mesmo em um museu, há muito pouco que eles possam dizer, por não terem acesso ao discurso de razões que se aplica. Na melhor das hipóteses eles podem descrevê-lo de formas não artísticas, por exemplo, “É feito de madeira” ou “Parece ser apenas um amontoado de cacos de vidro”. Mas mesmo quando se tem acesso ao discurso e, portanto, é realmente parte do mundo da arte, não se é infalível. Alguém terá apenas começado o discurso para a obra em questão, que permanecerá sujeita à revisão. O mundo da arte não responde como um todo.

Considere *Irregularidade Metronômica II*, de Eva Hesse, talvez a maior influência da escultura existente hoje, mas que era tão estranha quando essa obra foi exposta pela primeira vez em 1966 que mesmo um participante do mundo da arte experiente poderia deparar-se com ela como algo quase radicalmente estranho. A obra é bastante extensa, composta por três painéis de madeira pintados, medindo cada quadrado cerca de 1,20 m, separados por espaços de aproximadamente a mesma dimensão. Os painéis foram perfurados em intervalos regulares de meia polegada [cerca de 1,25 cm], de modo que se parecem com quadros de exposição industriais [pegboards], embora “feitos à mão”. E eles são conectados por arames revestidos que trespassam frouxamente os orifícios para dentro e para fora, de modo que se forme um emaranhado. Os painéis são mecânicos e ordenados, e parece que o arame devesse ele próprio ser esticado e ordenado, em vez de ser frouxo e

emaranhado: é como se ele tivesse sido trespassado pelos orifícios por alguém que teria tido problemas para amarrar os sapatos. De certa forma, o arame se parece com os cordões de um espartilho que foram afrouxados para permitir que a carne confinada respirasse. Nada parecido com isso havia sido visto em 1966, a não ser que se frequentasse o estúdio de Hesse, e mesmo assim aquilo seria um tanto novo. Ela foi pendurada na parede da Fischbach Marylyn Gallery, em uma exposição organizada sob o título “Abstração Excêntrica”, de Lucy Lippard. Foi lá que Hilton Kramer, o então crítico do *Times*, deu-lhe uma devastadora interpretação imprecisa. “De segunda mão”, escreveu ele. “Ela simplesmente adapta as imagens das pinturas por gotejamento [*drip paintings*] de Jackson Pollock para um meio tridimensional”. Agora, se olharmos para o emaranhado de arame a partir dessa perspectiva, parece quase uma descoberta conclusiva que o trabalho se pareça com uma tradução tridimensional do pigmento emaranhado de Pollock. E poder-se-ia reconstruir as intenções do artista, desta forma: Não seria maravilhoso fazer uma espécie de análogo escultórico para a pintura por gotejamento, e introduzir na escultura a mesma urgência, energia, espontaneidade que Pollock introduziu em sua pintura! Face ao motivo proposto, a referida obra seria de fato patética, de segunda mão, mas também de segunda categoria. As tensões maravilhosas da pintura de Pollock, simplesmente não são encontrados naquela fiação solta e quase inepta.

Mas esta interpretação desconsidera completamente os painéis meticulosamente perfurados. Kramer, vendo-os como suportes da meada, tornando-a fisicamente possível, pode tê-los considerado meramente como suportes, uma espécie de base ou estrutura, consistindo a obra no arame. Mas suponha, ao invés, que eles sejam parte do trabalho? Então ele deixa de ser semelhante a Pollock em sua totalidade. Não fazia parte da visão Pollockiana produzir conjuntos repetidamente estruturados que lembravam quadros expositivos [*pegboards*]. Estes pertencem a uma ordem diferente de impulso, impossível no mundo do Expressionismo Abstrato, mas possível no mundo do Minimalismo, ao qual pertencia Hesse, com seu uso intencional de materiais industriais como os quadros expositivos. Há uma história que liga o Minimalismo ao Construtivismo, que fez uso ideológico dos materiais

industriais. Mas em qualquer caso, uma vez que tenhamos decidido que as placas perfuradas fazem parte do trabalho, a descrição de Kramer é ao mesmo tempo incompleta e falsa. Uma descrição mais adequada, que agora elimina o epíteto "de segunda mão", é a seguinte: a obra consiste em dois tipos de elementos opostos, um mecânico e ordenado, o outro irregular e desordenado. Um é clássico, o outro romântico, ou: um é macho e o outro fêmea. A obra está organizada em torno das tensões entre eles. O arame desesperado se esforça para unir os fragmentos separados de sua contraparte, mas eles permanecem divididos enquanto ele percorre os orifícios para dentro e para fora em busca de unidade, de harmonia e paz visual. Ela é, então, uma obra engraçada, talvez muito engraçada. Em uma entrevista final, quatro anos depois, e publicada no mês de sua morte prematura, Hesse falou sobre as qualidades cômicas de seu trabalho, sua absurdez objetiva, e mesmo (palavra dela) a sua "tolice". Mas em 1966, isso pode ter sido invisível, para ela e para os outros, ainda que pertencentes ao mundo da arte de Hesse ou hostis a ele.

Até mesmo o título, *Irregularidade Metronômica*, é engraçado o suficiente para nos dar uma dica sobre o trabalho, sendo, o metrônomo, aquele paradigma de regularidade que tornaria um metrônomo que funciona irregularmente quase uma piada Dada. A interpretação de Kramer é um fracasso no que eu chamaria de *ver interpretativo* [*interpretive seeing*], na medida em que ele estava alheio à metade da obra e, portanto, interpretando um fragmento como o todo. Isso não expressa uma crítica a ele. É de fato notável, dadas as exigências de seu trabalho, que ele sequer tenha tido tempo para essa obra curiosa numa mostra pouco convencional, e tenha sido capaz de desenvolver uma teoria inteligente para ela, ainda que errônea. Quero apenas dizer que não teria havido nenhum espaço no mundo da arte em que Kramer desenvolveu o seu "bom olho" para responder a quadros expositivos na forma exigida. Ele quase teve de vê-lo como externo à obra, e como uma espécie de suporte vulgar para ela. Ao longo da obra de Hesse, há uma ambiguidade entre algo ser uma base, em oposição a ser parte da obra que, em virtude de ter absorvido o único candidato natural à base, não *tem*, portanto, uma base. Seu celebrado e admirado *Hang Up* é composto por um quadro muito grande, em torno do qual ela cuidadosamente enrolou faixas de

tecido pintadas, e, em seguida, uma grande e irregular laçada feita de um tubo metálico que se desprende de um canto, invade o nosso espaço e, em seguida se esgueira de volta para o quadro no canto oposto. Uma decisão tem de ser tomada em relação à laçada: ela é a obra, uma espécie de escultura parecida com um verme, ou se a obra é uma espécie de interação ao estilo de um balé entre dois componentes de uma obra que não tem base alguma. A obra de Hesse forma, de fato, um *corpus* bastante consistente que expressa de maneira consistente uma visão artística muito forte. Algumas metáforas estão implícitas, algumas questões levantadas sobre a natureza da escultura, talvez sobre a natureza das mulheres, talvez até mesmo sobre o significado do amor. Tudo isso, a meu ver, é interno ao *corpus* e é explicitado pelo discurso de razões que sua obra exige. Isto não é de maneira alguma decretado por um mundo da arte institucionalizado. Hesse teria sido Hesse, talvez, em qualquer época em que tivesse vivido, mas sua obra, como a conhecemos, teria sido impossível em 1926 ou em 1886, e, possivelmente, sua personalidade, como a conhecemos, também teria sido impossível naqueles tempos, dado o modo como a personalidade é expressa na obra.

Uma coisa, porém, é perfeitamente clara: ninguém que entenda como os emaranhados de pigmento de Pollock chegaram em suas superfícies pode imaginar o menor paralelo com a forma como os emaranhados de Hesse chegaram nos espaços entre seus painéis. É possível que Pollock fosse a personalidade definidora de seu tempo – machista, mal-humorado, xamânico, hiper-romântico, impulsivo, agressivo, urgente, perigoso, embriagado, e selvagem. Hesse era exatamente o oposto disso: seu herói era Warhol: bacana [cool], inteligente, conceitual. Se Warhol expressou sua época do modo que Pollock expressou a sua, houve mais do que uma mudança artística entre eles, houve uma revolução histórica. Se devesse haver uma conexão entre os emaranhados de Hesse e de Pollock, ela seria referencial e satírica. Hesse, de fato, havia participado de uma exposição, cujo próprio título foi uma crítica ao Expressionismo Abstrato: “Inflacionismo Abstrato e Expressionismo Recheado” [*Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism*]. Ela era um produto da grande escola de arte de Yale, e uma participante do discurso de razões Minimalistas que teria sido incompreensível para Pollock. O discurso de

Kramer era muito diferente o que, aliás, o levou à involuntária comédia de semelhanças que tanto desfigura a maneira do mundo da arte falar sobre arte: se parece o mesmo (ou até mesmo semelhante), é o mesmo.

O mundo da arte é o discurso de razões institucionalizado, e ser um membro do mundo da arte é, por conseguinte, ter aprendido o que significa participar do discurso de razões de uma cultura. Em certo sentido, o discurso de razões para uma dada cultura é um tipo de jogo de linguagem, regido por regras de jogo, e por razões análogas àquelas que sustentam que apenas onde há jogos há vitórias e derrotas e jogadores, apenas onde existe um mundo da arte, existe arte.

As regras do jogo na arte Ocidental estão muito envolvidas com um tipo de crítica, razão pela qual a forma da história da arte no Ocidente seja capaz de se ver como progressiva. Ser um artista neste mundo da arte é na verdade tomar uma posição em relação ao passado e, inevitavelmente, em relação aos seus contemporâneos, cuja posição em relação ao passado difere de sua própria. Uma obra é, portanto, tacitamente, uma crítica ao que a precedeu e ao que virá. E isso significa que entender uma obra exige reconstrução da percepção histórica e crítica que a motivou. Começando com os Pré-Rafaelitas, os artistas têm se distanciado de suas histórias de uma forma mais ou menos total, o que significava que eles estavam implicitamente envolvidos na empreitada semifilosófica de dizer o que era e não era arte. A definição de arte tem, conseqüentemente, desempenhado um papel crescente na produção de arte nos tempos modernos, culminando nos últimos anos, quando a questão de saber se algo é arte se tornou mais e mais frequente, e cada vez expressada de maneira mais estridente. O mobiliário é arte? E a fotografia? Estas questões ajudaram a definir a forma do discurso de razões que a Teoria Institucional se esforçou para apreender. Estas não seriam, por outro lado, necessariamente, as questões para outras culturas e outros discursos. A tradição chinesa, por exemplo, não prezava nem um pouco a verossimilhança, ao passo que nossa tradição celebra as proezas do simulador. Assim, o advento da fotografia no século XIX não ofereceu nenhum problema inicial para o mundo da arte chinesa. Quando ela passou a

representar um desafio, entretanto, toda a forma da história da arte na China mudou de modo a acomodá-la.

No Ocidente, o ponto em que uma obra surge no desenvolvimento do discurso de razões é central para sua identidade. Um quadrado vermelho de 1915 de Malevich é uma obra muito diferente de um quadrado vermelho de Ad Reinhardt, feito em 1962, que poderia, do contrário, assemelhar-se a ele minuciosamente, e que, por sua vez, é muito diferente de um outro feito em 1981 por Marcia Hafif. Sem dúvida, Malevich em certo sentido "quebrou o gelo". Mas eu seria muito cauteloso em afirmar que os quadrados vermelhos de Reinhardt ou de Hafif são "de segunda mão", que tudo havia sido dito anteriormente. Eu tenho apenas procurado tornar a Teoria Institucional da Arte mais sensível à história do que ela tem sido até agora. Eu quero apresentar mais um exemplo antes de concluir essa discussão, a fim de deixar claro com que frequência os historiadores da arte têm sido eles próprios anistóricos em pensar criticamente sobre os artistas que lhes dizem respeito. A crítica de arte de historiadores de arte, de fato, tem sido de modo bastante surpreendente platonista quando se a examina de perto.

Robert Mangold é um pintor Minimalista e contemporâneo de Eva Hesse, bem como um de seus colegas e um membro desse grupo extraordinariamente talentoso de Mestres em Belas Artes de Yale que se mudaram em bloco para Nova York nos anos 1960 e colonizaram o SoHo. Há pouco tempo atrás, eu lhe perguntei quem ele achava que havia escrito de maneira mais interessante sobre o seu trabalho, e ele pareceu agoniado. Sua resposta foi: "Ninguém, simplesmente ninguém". Por volta de 1990, quando lhe coloquei essa questão, ele tinha uma reputação internacional e era amplamente colecionado e admirado, de forma que a obtusidade crítica da ala literária do mundo da arte, na sua opinião, parecia não ter afetado muito a sua carreira. De qualquer maneira, a resposta à sua primeira exposição, em 1965 e novamente na Galeria Fischbach, foi pouco propícia. Podemos, no entanto, deduzir facilmente como eram as obras a partir destas notas. John Canaday escreveu no *The New York Times* desta forma: "Há, talvez, grande pureza nestas áreas planas do tamanho de paredes, muito pouco, quase

imperceptivelmente, graduadas em cores, mas a pureza só pode ir até o ponto em que se torna simplesmente nada. Estes esforços são simplesmente nada". No *Herald Tribune* naquele mesmo dia ("Um pouco deprimente no mesmo dia", me disse Mangold): "A celebração da divisória de escritório, do divisor de parede, ou da própria parede constitui uma visão bastante aborrecida. A *idée fixe* de Mangold sobre a arte encontrada na não arte se baseia fortemente em princípios negativos que a resposta de alguém para sua construção em branco é igualmente negativa – se não provocadora de bocejos". Pode-se seguramente assumir que os leitores não correriam para a Galeria Fischbach para ver a exposição inaugural de Mangold.

Ambos os críticos fazem suposições sobre a obra de tipo semelhante às que Kramer fez sobre a obra de Hesse: cada um tenta construir uma narrativa explicativa da qual se segue que a obra deva ser classificada de uma determinada maneira. Canaday a vê como relacionada com a pureza e, portanto, dando continuidade a uma história em que a pureza é uma virtude artística, pensando, talvez, em Mondrian ou, eventualmente, Malevich. Mas ele também a vê como uma pintura sob um sistema crítico em que a *aparência* é uma forma de *deleite visual*. A obra de Mangold, enquanto bela [*handsome*], não é para ser vista especialmente como um exemplar mínimo de um tipo de qualidade pictórica da qual Matisse ou Turner seriam exemplares máximos. Mas se abandonarmos esses pressupostos e invalidarmos as narrativas sobre as quais ela falha, como vamos proceder? John Gruen as vê como "celebrações" de paredes e como parte de algum projeto que procura arte na não arte, e de novo não fica claro que qualquer destes motivos se aplica à obra de Mangold. Se esses pressupostos forem abandonados, as avaliações críticas – "simplesmente nada" e "provocadoras de bocejos" – deixam de ser especialmente válidas. É preciso encontrar a verdadeira narrativa, tarefa nada fácil quando se tem de escrever tantas notas quanto o crítico jornalista deve para cumprir seu contrato.

Em 1974, Mangold havia ascendido de modo impressionante o suficiente para merecer uma entrevista no principal periódico sobre arte da época, a *Artforum*, e atrair a atenção de uma espécie muito diferente de crítico,

Rosalind Krauss, uma historiadora da arte com grande simpatia por seus contemporâneos. Ela está se referindo à mesma obra que estaria morta e esquecida se os críticos tivessem algum poder verdadeiro.

Seu trabalho inicial é muitas vezes descrito como tendo a ver com o conteúdo implícito num vocabulário industrial, por exemplo, Lucy Lippard o leu dessa forma em 1965. Naquele momento, parecia uma boa maneira de caracterizá-lo por causa de tanta coisa que estava acontecendo, ou seja, a escultura Minimalista e certa pintura Minimalista, que era claramente evocativa das formas industriais, os modos industriais de moldagem. E assim, ela fala sobre o seu conteúdo como sendo tocado por aquilo, e ainda assim eu realmente não sinto que isso seja verdade – pelo menos, minha impressão do trabalho.

A resposta de Mangold mostra o quão desconfortável ele se sente com esta crítica:

Bem, as peças às quais ela se referiu eram literalmente tipos de paredes seccionadas.

E você pensava nelas como sendo sobre painéis e fragmentos arquitetônicos?

Sim. Eu estava interessado na ideia de um tipo seccionado de pintura que pudesse ser fragmentada em partes e ainda existir como um todo...

Agora é interessante ver como Krauss vai desconsiderar a opinião do que eu chamaria de o mundo da arte primário – o artista e aqueles mais próximos a ele, como Lippard certamente o teria sido, casada com o abstracionista Robert Ryman e participante nas discussões de estúdio (no âmbito) das quais as obras surgiram. Krauss é uma historiadora da arte e conhece muita arte, e ela vê ligações de um tipo para as quais Mangold e, até o ponto que interessa, os membros do mundo da arte primária estavam cegos. Ela agora está se referindo a obras algo posteriores que têm bordas diagonais curvas. Esta obra ela considera "muito emblemática".

As obras que têm as bordas inferiores curvas se parecem muito com escudos. Elas me recordam uma espécie de pintura do século XV obtida com a

pintura de [Andrea del] Castagno sobre um escudo, naquele sentido holístico frontal do escudo tanto como uma imagem [picture] e um emblema.

Na mesma edição da revista *Artforum*, o historiador da arte Joseph Masheck publicou um ensaio, "A Geometria Humanista de Mangold", em que ele encontra as formas que Mangold desenvolveu em Piero della Francesca, em Palladio, Rafael, Leonardo, Carracci, Matisse e em Stella, Ellsworth Kelly, Fritz Glarner, Malevich, e muitos outros. É como se pudesse haver um léxico de formas – quadrados, meias-luas, trapézios, círculos, triângulos – com os nomes dos artistas e obras de todos os períodos que têm a forma em questão como o verbete do léxico. É como se todas essas obras tivessem afinidades umas com as outras, e o historiador da arte erudito está então posicionado para examinar a paisagem de formas e para "ser lembrado" de afinidades distantes. Eu acho que a aula de história da arte, com sua quantidade de slides que ressaltam semelhanças, que permitem que o professor utilize o idioma pós-estruturalista e que fale de Palladio como "inscrito" em Mangold, é de algum modo responsável por esse modo de pensar, que pode ser legítimo, dependendo apenas de algo que até agora ninguém ofereceu, a saber, uma boa análise da *afinidade*.

Alegar uma afinidade é o oposto da crítica de arte inferencial, porque não implica em nenhuma explicação histórica. Não está claro que Mangold tenha nem mesmo visto [a pintura de] Castagno (que está no Metropolitan Museum), ou se havia, que essa obra o tenha marcado: basta que o trabalho de alguém "relembra" o outro na mente do historiador da arte. Na exposição implacavelmente criticada *Primitivismo e Arte Moderna*, no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1985, o princípio da afinidade era o princípio da exposição: havia "afinidades" entre Giacometti e esculturas Ibo, o que significava que eles se assemelhavam um ao outro no nível da forma abstrata, embora não estivesse claro que Giacometti tivesse alguma vez visto as alegadas afinidades de sua obra. E, novamente, havia uma seção da exposição dedicada às "Afinidades Contemporâneas", i.e., artistas que hoje utilizam penas ou amarram gravetos, ou algo parecido. Agora, pode haver uma explicação subtendida pela reivindicação de uma afinidade, mas seria

principalmente transhistórica, i.e., que há algum *explanans* comum e peculiar a todos os membros de uma classe de afinidades. Normalmente, esses estão para o *explanans* como um conjunto de instâncias estão para alguma forma platônica, e a história da arte de afinidades é essencialmente platônica em espírito. Mas eu digo apenas que até que alguma explicação legítima surja, a resposta à alegação de afinidades é realmente “E daí?”. Muita ingenuidade da história da arte vai em direção dessas reivindicações, como acontece nas aulas de história da arte que avançam sobre afinidades, e com a demonstração, através dos slides justapostos de semelhanças formais entre coisas que podem não ter relação *causal* alguma umas com as outras. Mas em círculos Minimalistas por volta de 1965, a utilização de materiais industriais foi temática. Talvez por razões análogas às que impeliam a Pop a atacar a fronteira entre arte alta e baixa, o Minimalismo atacou a fronteira entre as belas artes e as artes industriais. Referência à política Minimalista é muito provável que seja explicativa de maneira que a referência a afinidades não é.

Em uma entrevista de 1987 com John Gruen, Mangold declarou: “É difícil definir o que estou fazendo e o modo com que eu o estou fazendo e o motivo pelo qual o estou fazendo. Quando eu faço essas coisas, eu não tenho pensamentos filosóficos. Eu simplesmente me mantenho envolvido... Pelo menos no que diz respeito às implicações metafísicas ou espirituais que estão em causa, eu não tenho ligação com nenhuma delas”. Em 1974, ele disse a Krauss: “Sou um artista muito intuitivo. Tenho seguido sentimentos intuitivos ou palpites... Eu não tenho uma justificativa claramente racional para as decisões que tenho tomado. No livro de Richard Marshall, *Fifty New York Painters* [50 Pintores de Nova York], ele escreveu: “Eu não estou interessado em ter a minha arte retratando, representando, pregando, provando uma teoria ou contando uma história, nem a vejo como particularmente matemática ou cerebral”. Estas são as respostas de um artista ofendido pelos críticos. Por tudo isso, há uma evolução consistente do trabalho de Mangold desde o início dos anos sessenta até o presente momento, um *corpus* que é expressivo de uma forte personalidade artística. Entretanto, aquele não parece um trabalho impreciso e intuitivo. Eram de fato grandes painéis industriais na Galeria Fischbach, e o que quer que seja que o artista possa encontrar ou não

encontrar no nível de acesso a seus motivos, alguma explicação histórica do trabalho tem de ser encontrada, e a probabilidade de encontrá-la no mundo da arte primário é maior do que a de encontrá-la em artefatos do século XV, quaisquer que sejam as afinidades formais que possam haver. Farei apenas uma observação. Na entrevista com Krauss, Mangold diz:

As unidades seccionais foram construídas em termos de uma divisão de quatro pés (1,22m), porque esse é o tamanho padrão dos materiais de construção que foram utilizados. Construiria a parede com as aberturas ocorrendo aproximadamente da mesma maneira em que os intervalos de janela ocorreriam...

Dois pontos desta passagem devem nos lembrar da obra de Eva Hesse. A referência às divisões de quatro pés, tamanho padrão, e termos como "construída" e "materiais de construção" oferecem conotações que nos conectam com a realidade industrial, a pré-fabricação e a padronização. ("4 por 8" carrega a mesma conotação vernácula que a sopa Campbell's, e ela desaparece completamente quando convertemos a medida para centímetros, como em catálogos europeus da obra de Mangold). Mas o termo "aproximadamente" conota mãos e olhos ao invés de processos maquinais: os orifícios de janelas em segmentos industriais não podem ser "aproximadamente" situados: eles devem ser *exatamente* situados. E assim nós encontramos as mesmas tensões entre o mecânico e o intuitivo, o social e o individual, talvez, o repetitivo e o lúdico, que encontramos em obras de Hesse, que em termos de "afinidades formais" não se parecem nem um pouco com a de seu amigo e parceiro.

A interação entre esses dois define em grande parte a história da obra de Mangold, que, na sua última fase, pelo menos, ataca virtualmente a regularidade no espírito de impulso. Sobre as novas obras, Mangold escreve: "Elas são uma espécie de loucura... Suas formas são quadriláteras, cada lado com uma dimensão diferente... Elas são muito densas, e cada uma tem uma cor diferente." Na verdade, essas obras terão uma espécie de forma geométrica dentro do quadrilátero, por vezes, na verdade, como uma abertura, às vezes como uma forma desenhada ou pintada. Estas formas não podem ser *perfeitamente* inscritas em seus espaços: elas às vezes tocam os lados, às

vezes não chegam a tocar-lhes, por vezes, excedem seus limites e são cortadas. Elas são feitas à mão livre. E essas obras são realmente “abstrações excêntricas”. É a geometria subvertida, a ordem desviada, a regularidade desafiada. Elas são obras maravilhosas e espirituosas, mas o crítico em busca de semelhanças, afinidades, influências e reminiscências certamente deixará de vê-las. Eis aqui o que escreve o respeitado crítico Donald Kuspit em 1987: “Como Brice Marden, Mangold aqui tardiamente reconhece a profusão expressionista de acontecimentos de superfície que era proeminente em tantas obras dos anos 1980”. Kuspit chama isso de “concessão formal” [tokenism] (“segunda mão”, cf. Kramer). O artista é acusado de manter-se na moda em “um esforço para salvar uma geometria que atravessa ela mesma certa dificuldade”. Mas a geometria sempre foi uma espécie de problema na obra de Mangold, como testemunham os orifícios de janela “aproximadamente” localizados de 1965, para os quais forma e superfície são verdadeiros aliados na arte que Robert Mangold tem produzido por mais de um quarto de século.

A questão para mim aqui, no entanto, é menos quem está certo e quem está errado do que o discurso de razões que é a substância do mundo da arte no tratamento e na constituição de obras de arte, dentro do qual as questões de certo e de errado surgem. Não há nenhum decreto. A seu modo algo surpreendente, a crítica é, afinal, muito parecida com a ciência, desenvolvendo hipóteses de ponta e aparando-as ou produzindo outras. Nesta atividade institucionalizada, por outro lado, é melhor tomar cuidado com a comédia das semelhanças. Em uma conversa com Maurice Drury, citada na biografia de Ray Monk, Wittgenstein disse: “Hegel parece-me sempre querendo dizer que as coisas que parecem diferentes são a mesma coisa, ao passo que o meu interesse é mostrar que as coisas que parecem as mesmas são realmente diferentes”. Quando li isso, pensei: Essa é em suma a minha filosofia da arte, encontrar as diferenças profundas entre a arte e o artesanato, entre obras de arte e meras coisas, quando os integrantes de ambas as classes são exatamente semelhantes. O que serve para os propósitos da ontologia também serve para os propósitos da crítica. Quando você encontrar uma semelhança, desvie seu olhar e procure pela explicação de como expressões artísticas diferentes podem parecer relacionados umas às outras.

ANEXO - ILUSTRAÇÕES



FIGURA 1 “Jackson Pollock: is he the greatest living painter in the United States?” *Life*, v. 27, nº 6, (August 8) 1949.



FIGURA 2 Jasper Johns, *Target with four faces*, 1955
Encáustica, madeira pintada, jornal.



FIGURA 3 Jasper Johns, *Flag*, 1954-55
Encáustica, óleo, e colagem sobre tecido montado sobre compensado (três painéis), 42 1/4 x 60 5/8". Coleção do Museum of Modern Art, Nova York.



FIGURA 4 Robert Rauschenberg, *Odalisk*, 1955-58
Óleo, aquarela, crayon, pastel, papel, tecido, fotografias, reproduções impressas, jornal, metal, vidro, travesseiro, poste de madeira e lâmpadas sobre estrutura de madeira com galo empalhado, 210.8 x 64.1 x 68.8 cm.



FIGURA 5 Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59
Óleo, papel impresso, reproduções impressas, metal, madeira, salto de borracha e bola de tênis sobre tela, óleo sobre bode angorá e pneu sobre base de madeira montada sobre quatro rodízios, 106.6 x 160.6 x 163.8 cm.



FIGURA 6 Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955
Combine painting, 6'2" x 31 1/2" x 6 1/2"



FIGURA 7 Andy Warhol, *32 Campbell's Soup Cans*, 1962
Tinta à base de polímero sintético sobre trinta e duas telas, 510 x 410mm (cada tela)



FIGURA 8 Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962
Óleo sobre tela



FIGURA 9 Claes Oldenburg, *The Store*, 1962
Peças revestidas de gesso e tinta (Instalação)



FIGURA 10 Claes Oldenburg, *Floor cake*, 1962
Tinta à base de polímero sintético e látex sobre tela preenchida com isopor e caixas de papelão, 148.2 x 290.2 x 148.2 cm.



FIGURA 11 Roy Lichtenstein, *The Kiss*, 1962
Óleo sobre tela, 80 x 68 cm.

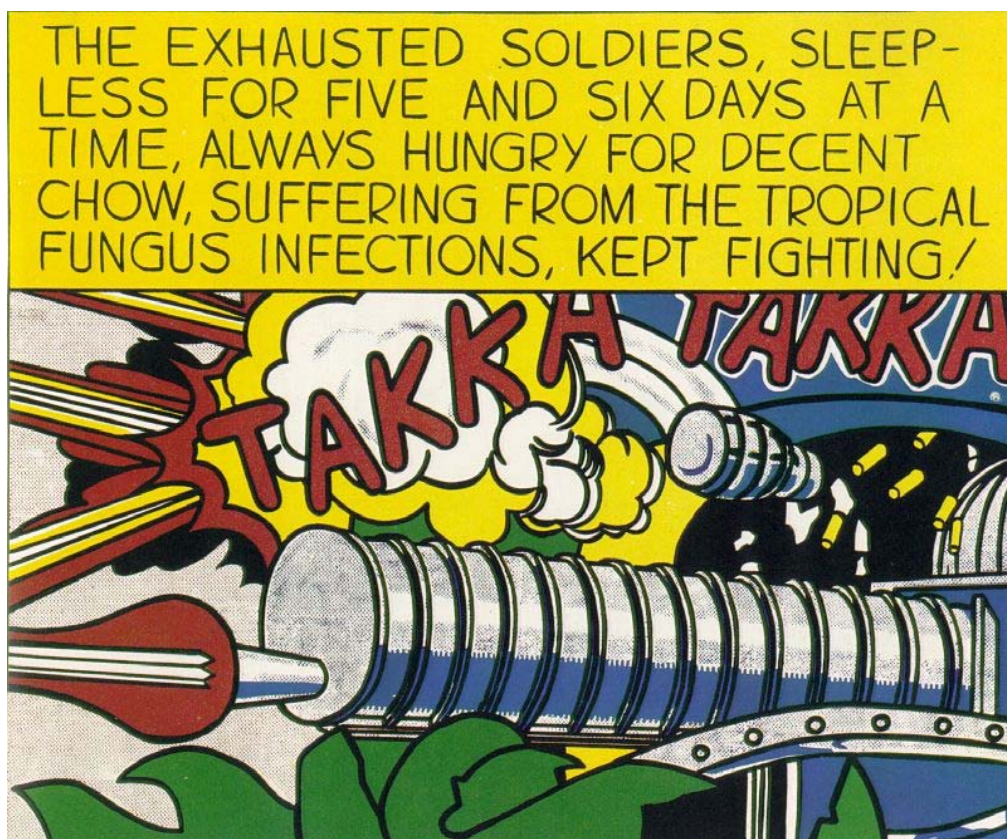


FIGURA 12 Roy Lichtenstein, *Takka Takka*, 1962
Óleo sobre tela, 56 x 68 in.

LIFE visits a controversial pioneer of pop art, Roy Lichtenstein

Is He the Worst Artist in the U.S. ?

For some of America's best known critics and a host of laymen, the answer to the above question is a resounding YES. A critic of the New York Times, hedging only a bit, pronounced Roy Lichtenstein "one of the worst artists in America." Others insist that he is no artist at all, that his paintings of blown-up comic strips, cheap ads and reproductions (right) are tedious copies of the banal. But an equally emphatic group of critics, museum officials and collectors find Lichtenstein's pop art "fascinating," "forceful," "starkly beautiful." Provocative though they are, Lichtenstein's paintings have done more than stir up controversy. They have done something significant to art—as discussed on a following page.

The critical stew enveloping his work is gratifying to Lichtenstein. A quiet, affable man of 40, he fully expected to be condemned for the subject matter as well as the style of his paintings. But he little dreamed that within two years of his first pop exhibition, his canvases would be selling out at prices up to \$4,000 and he himself would be a *cause célèbre* of the art world.

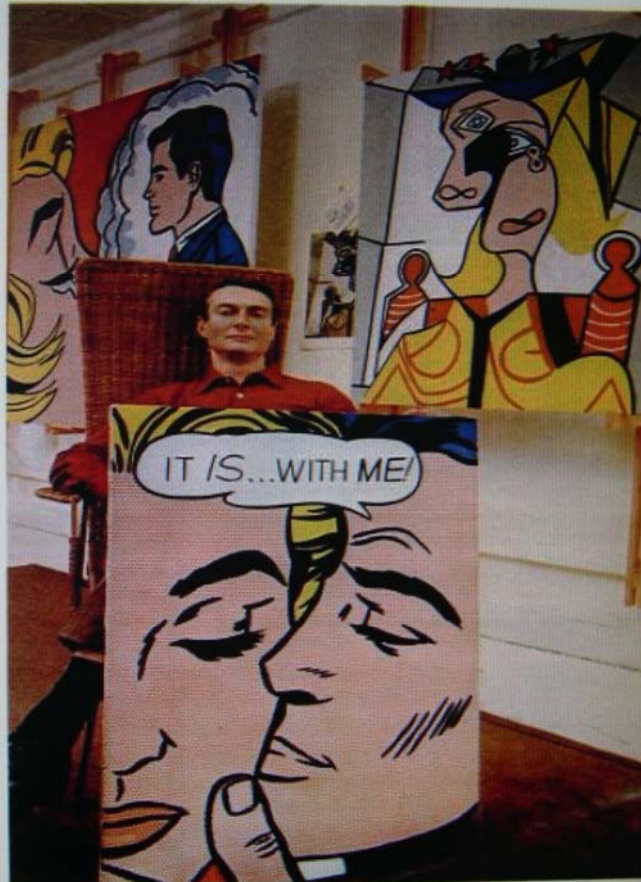


FIGURA 13 "Is he the worst artist in the U.S.?", *Life*, (January 31) 1964



FIGURA 14 Andy Warhol, *Brillo Box*, Stable Gallery, 1964
Detalhe e vistas das instalações.



FIGURA 15 Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*, 1963

Versão Final aprovada pelo Orientador em/...../..... assinatura do orientador.